REVUE ROUMAINE

Revue mensuelle de culture et civilisation roumaines
Paraît en français, allemand, anglais et russe
AGENCE ROUMAINE DE PRESSE « AGERPRES » — RÉDACTION DES PUBLICATIONS POUR L'ÉTRANGER « LA ROUMANIE »
Rédaction: 1, Piaţa Scînteii, 71341 Bucarest — Roumanie, B.P. 33—28, tél. 17.60.10. télex 11 272

Rédacteur en chef: George G. POTRA
Rédaction: Valentin F. MIHĂESCU, Doina-Ştefania SAUCĂ *(maquette)*, Şerban STATI
Version française assurée par: Anca COSĂCEANU, Petre CRĂINICIANU, Elena DAN *(correction)*, Hélène ELLI, Teodor SAULEA, Micaela SLĂVESCU *(chef de version)*, Rodica Maria VALTER

Sur la couverture:
ELENA HASCHKE-MARINESCU
La Fleur des fleurs (tapisserie haute-lisse)

REVUE ROUMAINE 5

XLe ANNÉE 1986

Sommaire

AL. TĂNASE 3 L'Esprit révolutionnaire dans la création culturelle et scientifique

PROSE

VALENTIN F. MIHĂESCU 8 Approches du réel

EUGEN BARBU 10 La Vieille
FĂNUȘ NEAGU 22 Source à outardes
TUDOR OCTAVIAN 30 Mihai le maître et son serviteur Mihai

VALEURS ROUMAINES

CONSTANTIN I. TURCU 38 Lucian Blaga, le diplomate

EDGAR PAPU,
ŞTEFAN AUG. DOINAŞ,
OLIVIU GHERMAN,
OVIDIU DRIMBA 49 Portrait multiple

VIE DES ARTS

Un nouvel « Hamlet »

VALENTIN SILVESTRU 58 Le Pathos de la vérité

ILEANA BERLOGEA 64 Convention et communication

LAURENŢIU ULICI 65 Un « Hamlet » pour chacun

NATALIA STANCU 66 La Beauté naît de la métaphore

MIRUNA IONESCU 68 Miroir du monde

DANA DUMA 70 Animation '80: une infusion de jeunesse

DIALOGUE—CONTACTS

XU WENDE 74 Des souvenirs pour toute une vie
(propos recueillis par ION STOICA)

LIVRES

La Philosophie et la pensée scientifique (Acsinte Dobre — 78)
À partir des documents (Nicolae Şarambei — 80)
L'Équilibre de l'humaniste (Paul Caravia — 81)
Information et signification (George Muntean — 83)
La Civilisation de l'imprimerie (Gheorghe Buluţă — 85)
Le « Chevalier de la Triste Figure » (Vladimir Udrescu — 86)

Nouvelles parutions (Mihai Schweffer — 88)

NOS COLLABORATEURS

L'Esprit révolutionnaire dans la création culturelle et scientifique

De toutes les formes de culture actuelles, celle qui porte de la manière la plus prégnante et la plus profonde l'empreinte de l'esprit révolutionnaire, c'est la science, devenue l'axe de valeurs du monde moderne; elle assume un rôle dirigeant, ascendant, dans le système des valeurs et devient une importante force de production. Si la vie des sociétés traditionnelles était imprégnée de mythes, la société contemporaine, elle, est imprégnée des valeurs et des normes de la science, la connaissance scientifique devenant un élément indispensable du fonctionnement de la société. Dans son discours lors du récent Congrès de la Science et de l'Enseignement en Roumanie, le président Nicolae Ceaușescu montrait qu'il n'existe pas de domaine de production où l'on n'ait introduit les résultats de la recherche et de la nouvelle technologie. « L'humanité se trouve dans une étape de son développement où la science représente la force du progrès économique et social la plus puissante » et c'est pourquoi « . . . l'édification du socialisme et du communisme ne saurait se réaliser autrement que sur la base des conquêtes les plus récentes de la science et de la technique, sur la base de la connaissance humaine en général. »

La révolution technique et scientifique détermine et réclame un effort de rationnalisation et de scientificité de l'action sociale (tant dans la sphère de la production que dans celle de l'organisation et de l'administration, dans tous les domaines de la superstructure), des relations et même des actes cognitifs et de la création culturelle. Il se produit de la sorte des mutations structurelles au niveau des forces de production, des relations de production, au niveau éthique et esthétique, au niveau de la culture dans son ensemble. De là découle une nouvelle logique sociale, une nouvelle stratégie du développement de la science, ayant pour postulat philosophico-gnoséologique la confiance en la capacité de la raison humaine de déchiffrer sans cesse de nouvelles énigmes de l'univers physique et socio-humain.

La confiance en la puissance transformatrice de la science, en les forces créatrices d'un peuple libre et maître de ses destinées a permis l'élaboration, en Roumanie, d'un programme hardi de recherche scientifique et de développement technologique comprenant, entre autres, l'introduction rapide et ferme des récentes conquêtes de la science et de la technique modernes dans la production, l'élévation substantielle du niveau technique et qualitatif des produits, l'amélioration de la structure de la production, la valorisation plus efficiente des ressources économiques, l'accroissement du degré de compétitivité des produits roumains. Ainsi que le soulignait l'académicienne docteur ingénieur Elena Ceaușescu dans son discours lors de la clôture des travaux du Congrès de la Science et de l'Enseignement, « l'un des objectifs principaux de notre développement économique pour la période suivante est constitué par la réalisation du programme de développement de l'énergie, d'accroissement et de pleine valorisation du potentiel énergétique national. » Autres priorités : la découverte de nouvelles ressources de matières premières, leur valorisation supérieure, l'assimila-

tion de nouveaux produits et assortiments, le perfectionnement des technologies existantes et l'élaboration de nouvelles technologies dans l'industrie chimique, conduisant à l'accroissement du degré de valorisation des ressources naturelles: la concentration des forces de la recherche scientifique en vue de l'obtention de nouvelles machines et de nouveaux outils à fonctions multiples, possédant un haut degré d'automatisation; l'introduction conséquente du progrès technique visant à la rénovation et à la modernisation des produits, l'élévation de leur niveau technique et qualitatif par une organisation scientifique du travail, l'automatisation, l'électronisation et la robotisation de la production; le fort accroissement de la productivité du travail social, de l'efficience économique, de la rentabilité; les contributions substantielles de la recherche scientifique en vue de la réalisation de la révolution agraire; l'approfondissement de la connaissance des nouveaux phénomènes économiques et sociaux, des nouvelles lois objectives; la mise en évidence, par les sciences sociales, des nouveaux phénomènes sociaux et culturels.

Il s'impose, à la lumière de ces objectifs, de procéder à l'établissement de relations nouvelles entre les sciences naturelles, techniques et sociales-humaines. Descartes donnait à ses contemporains le conseil d'apprendre à connaître les secrets de la nature afin d'en devenir les maîtres et possesseurs, d'atteindre à la prospérité et à la félicité du siècle d'or chanté par les poètes de l'Antiquité. Ce conseil garde toute son actualité si nous y englobons la connaissance et la maîtrise de la société, la connaissance et la maîtrise de soi. Ce qui signifie prendre en ligne de compte la technosphère, *laquelle ne doit pas être en rupture ou en opposition avec la* biosphère *et la* noosphère, *mais en équilibre bénéfique avec elles. Le progrès ne réside pas seulement en un processus d'accroissement quantifiable, mais bien en un processus de perfectionnement des relations sociales, des mécanismes de décision politique et d'institution de valeurs nouvelles. De la sorte, augmente également la capacité d'intervention de l'homme, raccordée à une échelle supérieure de valeurs suivant des critères éthiques fermes. Sans une humanisation de la technique, la technicité de l'homme finirait par mener à des uniformisations et des parcellements technocratiques.*

Sous l'empire de la révolution technique et scientifique un nouvel idéal culturel s'est avéré nécessaire, alliant le système de la connaissance scientifique à celui de la personnalité humaine, avec une autre teneur cognitive et axiologique. La prépondérance croissante de la science correspond à la modification globale de l'équilibre de la connaissance. La culture grecque ancienne s'organisait en fonction de l'harmonie du cosmos, la culture médiévale cherchait sa légitimité dans la transcendance divine, la culture humaniste de la Renaissance plaçait au centre la personnalité humaine. Dans la culture moderne, la science devient à tel point une force dominante qu'Ernest Renan pouvait écrire avec fierté qu'elle était la seule à pouvoir fournir à l'homme les vérités vitales, sans lesquelles la vie ne serait pas supportable, ni la société possible . . . et qu'elle n'avait pour ennemis que ceux qui jugent la vérité inutile et indifférente. Et il ajoutait que ceux qui méprisaient la science, la haute poésie, et la vertu morale, appartenaient à un autre monde, ne méritaient pas le nom d'hommes, et étaient démunis de la faculté qui constitue une noble prérogative de l'humanité.

Dans les conditions du socialisme, il devient possible d'harmoniser la connaissance scientifique avec les valeurs humanistes de la culture. La révolution technique et scientifique produit une transformation révolutionnaire des moyens de travail,

mais aussi de l'objectif du travail, voire même du facteur subjectif de la production, par suite du déplacement du centre de gravité, du système mécanique au système-homme. La promotion de l'homme au premier rang réclame de sa part de grands efforts psycho-physiologiques et spirituels, mais génère également la possibilité de diminuer un grand nombre de fardeaux physiques. Le nouvel équilibre de l'homme avec le milieu technique et la participation démocratique, en opposition avec les solutions technocratiques; la technicité de la production ne signifie nullement la mécanisation des relations humaines.

On voit s'affirmer, pour la première fois, une éthique de la science: *elle est due à l'estimation humaniste des résultats et des méthodes employées. Cette attitude nouvelle a été exprimée avec une prégnance particulière par Max Born dans* Ma Vie et mes conceptions, *où il affirme que, du point de vue personnel, les préoccupations scientifiques lui ont offert beaucoup de satisfaction et de joies, mais que dans la science réelle et dans son éthique sont intervenus des changements qui rendent impossible la conservation de l'ancien idéal de servir la science par amour pour elle et que sa génération avait grandi avec cet Idéal. Ile étaient persuadés, nous dit-il encore. que leur idéal ne pourrait jamais être mis au service du mal, car la recherche du Vrai étaient un bien en soi, et ce furent les événements mondiaux qui les tirèrent de ce « rêve admirable ». Ces événements de la période de la guerre furent, comme on le sait, terribles et, à l'heure actuelle, peuvent survenir des événements encore plus terribles, voire même directement catastrophiques, dans la mesure où la science, les scientifiques, la politique et les hommes politiques ne sont pas animés d'une responsabilité morale qui soit en rapport avec la finalité, avec les effets possibles des conquêtes de la science. L'homme devient, directement ou indirectement, le personnage principal, non seulement dans le domaine de la philosophie et de l'art, mais aussi dans celui de la science. On parle de plus en plus, non seulement d'une éthique médicale, mais aussi d'une éthique écologique, d'une éthique génétique (associée à l'ingénierie génétique), une éthique de la science dans son ensemble. Au Congrès de la Science et de l'Enseignement, se référant au fait que les hommes de science ont découvert et réalisé l'arme nucléaire de destruction en masse, le camarade Nicolae Ceaușescu disait: «Sans nul doute, ceux qui ont découvert la puissance gigantesque de l'atome n'ont probablement pas envisagé alors de le mettre à la disposition de forces qui allaient l'utiliser en vue de la destruction de l'humanité. Mais il est arrivé, comme l'évoque Gœthe dans son* Faust, *qu'ils n'ont pas réussi à maîtriser cette force immense et que celle-ci a déclenché les forces du mal, de la destruction. La conclusion est que c'est toujours aux scientifiques qu'incombe le rôle de déterminer la destruction des armes nucléaires, de ne plus œuvrer pour la guerre, mais pour la paix.*

En outre, une nouvelle esthétique de la science et de la technique, *est rendue possible, voire nécessaire, en vertu de la solidarisation des valeurs, de la conscience scientifique et de celle artistique. Il a existé depuis toujours, dans l'histoire de la culture, une solidarisation axiologique entre le vrai et le beau. Comme le disait Paul Hazard, la connaissance scientifique possède sa beauté propre, car la considération d'un monde parfaitement aménagé, où les faits les plus compliqués sont produits par les ressorts les plus simples et les plus économiques, enchantent l'intelligence. Pour Leibniz, par exemple, le Beau semble faire partie de la structure intime même du monde et aucune image théorique de celui-ci ne saurait l'ignorer. Mais quels sont*

les éléments nouveaux qui interviennent, à l'époque actuelle, sous l'influence de la révolution technique et scientifique ? En premier lieu, le rôle accru de l'imaginaire. Le développement de la science n'a pas pour effet la diminution, mais l'augmentation de l'espace de l'imaginaire, car la surface de contact entre le connu et l'inconnu augmente; ce développement entraîne également la fonctionnalisation du Beau ou l'ascendance du Beau fonctionnel consubstantiellement à l'utile, différemment en cela du Beau traditionnel, surajouté; il se produit en outre, une nouvelle polarisation de la pensée artistique dans le sens d'un paradoxe dialectique: d'une part, la tendance vers un niveau de spécialisation sans précédent, avec inclusion de nombreux éléments de connaissance scientifiques, et d'autre part, une extension au maximum de l'intérêt pour l'art et son spécifique irréductible.

Tout cela doit être compris dans le contexte de ce que le président Nicolae Ceausescu appelait « la plus profonde révolution technique et scientifique que l'histoire a connue et qui marque un bond en avant immense dans tous les domaines de la connaissance . . ., dans l'augmentation de la capacité créatrice de l'homme », car « le progrès scientifique exerce une forte influence sur tous les aspects de la vie humaine, tant matérielle que spirituelle ».

Dans la civilisation contemporaine, le développement spectaculaire de la science et de la technique rend possible et même nécessaire une beauté technique associée à la fois à l'humanisme scientifique de la lucidité critique, de la raison coordinnatrice, mise au service de l'homme et de ses réalisations, et à l'humanisme romantique, avec ses enthousiasmes et ses essors, mettant en jeu de profonds ressorts de notre être, y compris les énergies latentes du subconscient, de la volonté. Par exemple, le paysage musical du XXe siècle est caractérisé par des contrastes entre une spécialisation extrême et un raffinement des moyens de création et d'analyse du phénomène artistique, ce qui implique une initiation à la mesure des progrès techniques et scientifiques de ce siècle et de l'extraordinaire expansion des exigences artistiques du grand public, lequel revendique l'accès aux valeurs spirituelles, voire même la possibilité de participer à leur création. Ou bien, disons-le en d'autres termes, d'une part, l'intellectualisation, l'« essentialisation », la « mathématisation », voire même parfois l'hermétisme et, d'autre part, la démocratisation de l'art, le besoin impérieux que ressent l'homme contemporain de participer à la transformation esthétique de la vie. Dans ce contexte, on voit se poser maintenant, avec une insistance accrue, le problème du rapport entre la musique et les mathématiques, entre le langage poétique et mathématique. Nous avons donnée la musique pour exemple parce que s'il est vrai que tous les arts présentent un certain fondement mathématique plus ou moins apparent, il n'en est pas moins vrai que dans aucun d'entre eux ce fondement (et le rôle qu'il joue dans la structure de l'art) ne se présente sous des aspects moins simples, moins suggestifs qu'en musique. Des rapports numériques d'une grande simplicité peuvent exercer une véritable séduction sur les musiciens. Les notes de la gamme musicale ont pour base des relations mathématiques fart simples et de compréhension aisée, mais on ne peut pas en déduire que les affinités musicales (mélodiques ou harmonieuses) les plus prononcées, les mieux acceptées par l'oreille correspondraient aux rapports mathématiques les plus simples, et l'ensemble de ces affinités ne forme pas du tout un système mathématique réellement ordonné.

La science sollicite la fantaisie dans une mesure assez grande afin de pouvoir s'approcher de l'ineffable de l'art. Nous ne devons pas voir dans les mathématiques une dissolution de l'état de charme, de même qu'il faut considérer comme non fondée la crainte que le développement des machines pourrait supprimer la créativité humaine. Au contraire, celle-ci ne peut que s'amplifier et accroître la sensibilité et le potentiel effectif des disponibilités humaines. Le mathématicien roumain Grigore Moisil disait que « la machine fournit, à la place de l'homme, un travail intellectuel: elle calcule; l'homme, lui, fournit un travail bien plus humain, voire plus subtil, plus intelligent: la programmation. Les mathématiques ne peuvent pas remplacer la poésie, tout comme la pénétration du béton armé dans la technique du bâtiment n'a pas supprimé l'architecture en tant qu'art, que la technique des engrais et l'horticulture n'ont pas supprimé les jardins en tant qu'organisation esthétique de l'espace végétal. »

Dans la perspective du communisme, la science ne parcelle pas l'homme; elle lui garantit, au contraire, un développement multilatéral; elle ne diminue pas, mais accroît son potentiel créateur. Le président Nicolae Ceaușescu nous le montre d'une manière très juste: « Par son influence décisive sur la vie sociale, la science s'affirme de plus en plus comme un immense bienfait de la civilisation ». Le communisme lui-même, rêve d'or de l'humanité, « n'est que la quintessence de la connaissance, le fruit des grandes conquêtes de la science et de la culture, le résultat de l'accumulation et de la synthèse de tout ce que l'esprit humain a créé de plus précieux. »

AL. TĂNASE

PROSE

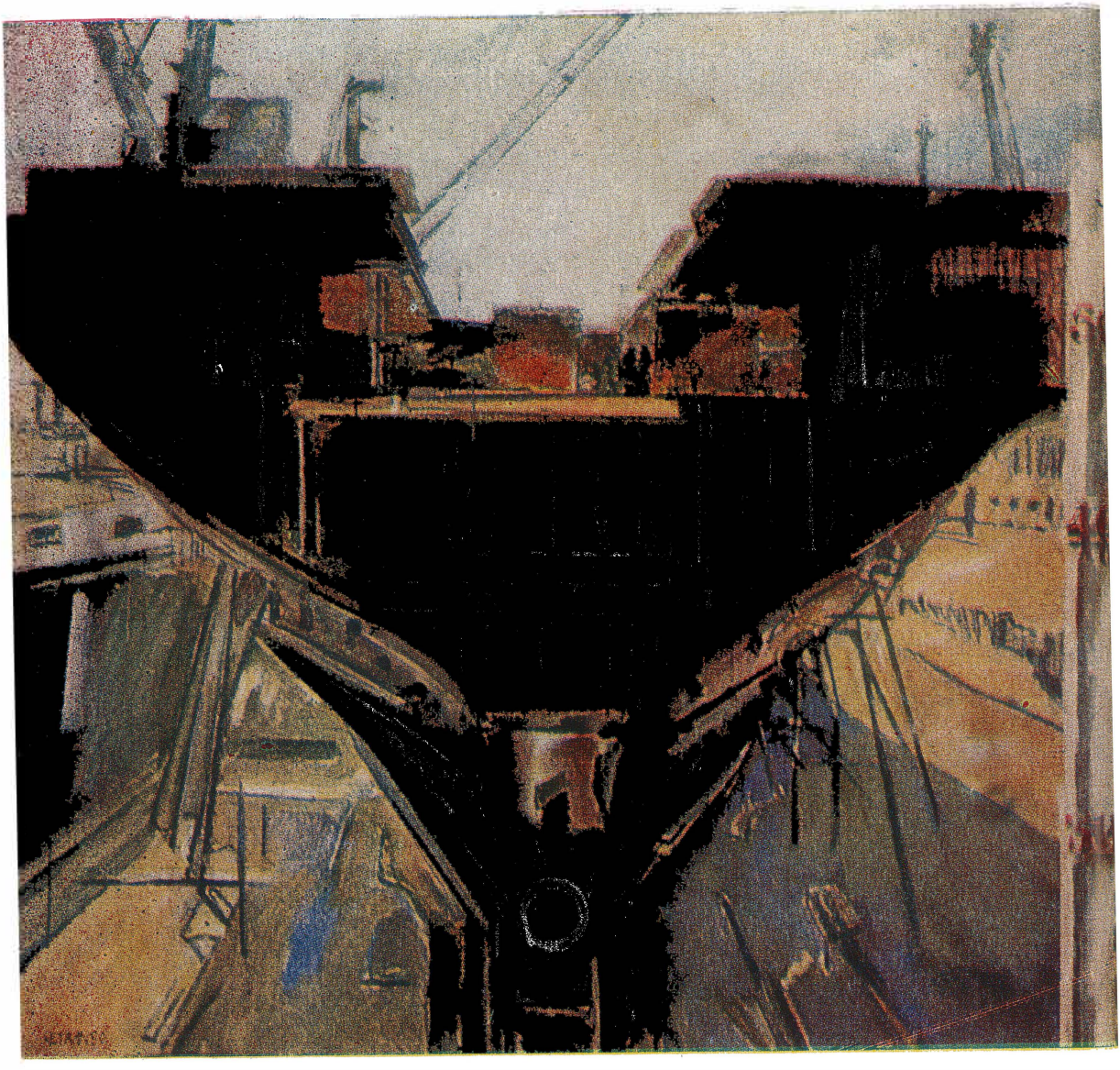
Approches du réel

Il n'y a guère de prosateur roumain contemporain de pointe, de ceux dont l'œuvre constitue un repère certain dans le paysage littéraire actuel, qui n'ait abordé la nouvelle, laquelle connaît, d'ailleurs, une riche et longue tradition dans la littérature de notre pays. Triomphant de la pression du roman, un des genres privilégiés du XXe siècle, la nouvelle roumaine défie toute tentative visant à établir une hiérarchie des espèces, et continue sa brillante carrière comme pour prouver qu'en littérature il n'y a pas de parents pauvres et de parents riches. Et même lorsque la « tentation », du roman s'est pleinement manifestée, le « péché » n'a pas été total, car l'écrivain roumain n'a pas abandonné la nouvelle, et a continué à s'exprimer sur un double « champ de bataille ». C'est le cas d'EUGEN BARBU qui a donné à la prose roumaine quelques grands romans *(La Fosse, Le Prince, La Semaine des fous)* mais chez qui le nouvelliste ne le cède en rien au romancier, comme l'a bien constaté la critique qui a plus d'une fois souligné la valeur de certains de ses contes. Les nouvelles réunies dans les volumes *Oaie et les siens, Quatre condamnés à mort, Le Déjeuner du dimanche, Le Martyre de saint Sébastien, Les Mariées*, avec leurs personnages empruntés au milieu citadin (et surtout au monde pittoresque et varié des faubourgs du Bucarest de l'entre-deux-guerres) ou rural, « misent » en essence sur le spectaculaire de l'action et sur le pittoresque du langage. Les personnages s'expriment intégralement par la réplique et le geste, dans le cadre d'une trame épique vigoureuse, avec de fréquents moments de confrontation décisive. L'observation réaliste et la description baroque alternent, le rythme du récit ne traîne jamais, les suspenses sont nombreux, les sens sont sans cesse en alerte, car le lecteur, semble déclarer l'écrivain entre les lignes — une fois acquis ne doit plus être lâché. Dans ce monde agité par les passions, avec des personnages surpris au cours des moments dramatiques de leur existence, la nouvelle *La Vieille* du recueil les *Mariées* représente une expérience unique dans l'œuvre d'Eugen Barbu. Bien que certains indices permettraient de situer la narration dans le temps, le comportement du personnage principal place les événements dans l'atemporalité. La femme accepte tout ce qui lui arrive comme une donnée inévitable: le mariage, la mort violente de son mari, l'écroulement du temps, la vieillesse. Sa soumission à l'égard du destin n'est cependant qu'un comportement adopté par nécessité, dicté par l'absence d'alternative. Quand, à la fin de la nouvelle, celle-ci devient possible, fût-ce même sur le plan de l'imaginaire, la « vieille » prend sa revanche sur le temps, le clouant sur place. Rien de spectaculaire ou d'extérieurement dramatique dans ce récit qui se déroule solennellement. à une allure de rituel. C'est avec une économie de moyens remarquable (un style sobre, le dialogue et les descriptions réduites au minimum, une narration neutre, l'absence de l'introspection) que l'écrivain réussit à suggérer, par le final, qui donne une nouvelle dimensions, aux gestes de l'héroïne, la complexité de sa vie intérieure.

Dans les nouvelles de FĂNUŞ NEAGU, auteur des recueils *Il neigeait dans le Bărăgan, La Sieste, Au-delà des sables, Le Canton abandonné, L'Eté effaré, Perdu en Balcanie*, deux tendances s'opposent et, souvent, fusionnent. En premier lieu, celle de surprendre avec précision et rapidité, grâce à quelques lignes tracées d'une main sûre, pareille à celle d'un dessinateur professionnel, la dominante du comportement de son personnage et les données du conflit. Puis, ce « moule » du récit est dépassé et même dynamité par l'imagination débordante des personnages et du narrateur, la métaphore se superpose au réel, le revêt d'habits multicolores, lui attribue des sens inouïs, le « déforme » conformément à une subtilité aiguë. C'est à cette

VINTILĂ MIHĂESCU:
Ode au travail (tapisserie)

VLADIMIR ŞETRAN:
Chantier naval (huile sur toile)



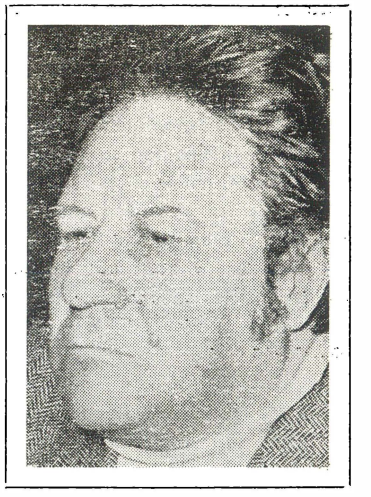
seconde tendance qu'appartient le récit *Source à outardes* du volume *Perdu en Balcanie*, investigation, sur un ton poématique, de l'univers fabuleux de l'enfance. L'ingénuité est certainement l'apanage du premier âge, mais la fillette du récit (sorte de conte à l'état pur, sans finalité moraliste) semble cultiver délibérément cette faculté, comme un refus de se laisser frapper par les formes canoniques de l'éducation. Le personnage repousse le réel qu'il remplace par un monde imaginaire non conflictuel, par un espace de la douce rêverie fantastique. L'enfant se rend compte, même si les réponses à ses questions de son père et de sa grand-mère sont métaphoriquement codifiées, que la vie des grandes personnes est très compliquée et pas du tout agréable. Si bien qu'elle lui oppose le monde enchanté et enchanteur du conte. Le père et la grand-mère entrent dans le jeu, « jouent aux enfants » (avec mesure, cependant, pour ne pas éveiller les soupçons de la fillette), tentant de prolonger la féerie et de protéger ainsi l'espace de l'innocence. Fănuş Neagu comprend admirablement l'âme de l'enfant et plaide, en sous-texte, pour que chacun de nous préserve son innocence.

L'objectivité ostentatoire de la relation dissimule, dans les nouvelles de TUDOR OCTAVIAN des recueils *Récits différents*, *Histoire d'un objet parfait*, *Mihai le maître et son serviteur Mihai*, la fine ironie, qui résulte non pas du commentaire (neutre) de l'auteur, mais du montage des séquences qui composent la narration. Ses personnages sont des gens habituels, persuadés qu'ils vivent leur existence le mieux possible, alors qu'ils sont, en fait, vécus par elle. Lorsqu'ils tentent, toutefois, de se révolter contre la routine existentielle, ils frisent l'absurde et tombent dans le ridicule.

Un des thèmes importants de la prose de Tudor Octavian est l'impossibilité de la communication. Nous le retrouvons, traité dans un registre ironique, dans le récit *Mihai le maître, et son serviteur Mihai*. Tandis que la radio (seule manière qu'a Mihai, le maître, en dehors de ses escapades bachico-érotiques, de « communiquer » avec le monde) ne cesse d'annoncer les succès des collectifs de travailleurs, les personnages évoluent sur des trajectoires parfaitement parallèles entre elles, sans aucune chance de pouvoir jamais se rencontrer. Mihai le maître se montre très intéressé par ce qu'il entend, mais, en fait, ce soi-disant « intérêt » n'est qu'une habitude du personnages qui est persuadé qu'il se suffit à soi-même et se suffit effectivement. Ses relations avec sa placide épouse se réduisent a une sorte de mime, à des formules et des réactions stéréotypes. Mihai, le serviteur de Mihai (l'identité des noms suggère un rapprochement possible entre les deux), méprise en silence son maître et sa maîtresse, refusant, de manière inexplicable, toute communication avec ceux qui l'entourent. Pas même les événements spectaculaires (Mihai, le serviteur, jugé une sorte d'idiot du village, devient médecin, faisant preuve de disponibilités intellectuelles étonnantes) ne peuvent modifier les relations entre les personnages. Chacun vit sa propre vie, en vase clos, l'ironie se transformant peu à peu en sarcasme.

VALENTIN F. MIHĂESCU

Prosateur, dramaturge, poète, essayiste et journaliste, EUGEN BARBU (né en 1924), membre correspondant de l'Académie de la R. S. de Roumanie, Prix d'État, est rédacteur en chef de la revue « Săptămîna ». Parmi ses œuvres les plus connues il convient de mentionner: les romans Onze **(1956),** La Fosse **(1957),** La Chaussée du Nord **(Ière édition — 1959; IIIe édition revue et corrigée — 1967),** La Genèse **(1964),** Le Prince **(1969),** Incognito **(4 volumes, 1975—1980),** La Semaine des fous **(1981), les recueils de récits** Oaie et les siens **(1958),** Tereza **(1961),** Le Dîner du dimanche **(1962),** Les Mariées **(1975), les volumes de reportages ...** 7 jours durant **(1960),** La Faim d'espace **(1969),** Journal de Chine **(1970), les volumes d'essais** Les Masques de Gœthe **(1967),** La Poésie roumaine contemporaine **(1975), les pièces de théâtre** Ne tiens pas magasin à escalier **(1959),** Le Saint et le Labyrinthe **(1967).**



Eugen Barbu

LA VIEILLE

Ceux qui l'avaient connue étaient morts où s'en étaient allés ailleurs. Une fois l'an, aux premières tombées de neige, on voyait arriver un paysan menant par la bride un cheval chargé d'un sac de farine de froment et d'un autre de farine de maïs. Par-dessus, un barillet d'huile. Le paysan, lui, portait aussi un bidon de pétrole. C'est comme cela qu'ils s'étaient entendus. Plus, des allumettes. C'est tout. La vieille regardait l'homme debout devant elle et attendait. Celui-ci déchargeait la marchandise, jetait les sacs devant la maison, y déposait l'huile avec soin. Il en restait, sur la neige fraîchement tombée, une trace ronde, grasse, vite recouverte par les autres neiges qui venaient du côté des montagnes. Puis, il défaisait les cordes qui maintenaient le bidon de pétrole sur ses épaules et le laissait doucement glisser à terre. Ensuite il demandait brièvement:

— Où est-il?

— Là, disait la vieille, et le paysan ouvrait le portillon de l'enclos où attendaient les brebis abruties par le grand froid soudain abattu, leurs têtes serrées les unes contre les autres, un tas sale d'échines.

Le berger, car c'était un berger, choisissait le plus fier des trois béliers. Ils se ressemblaient, avaient le même regard fou et furieux. Si on les avait vus pendant la nuit, on aurait eu peur. Les bêtes secouaient leurs têtes

fières, comme si quelqu'un les avait frappées d'une chaîne. Elles ne voulaient pas se laisser prendre. Le berger les poursuivait et les maudissait à la façon des montagnards:

— Ho ! Que la mort te coiffe !. . .

La vieille regardait. Elle regrettait le bélier qu'elle devait donner au berger, mais elle n'avait plus vu d'argent depuis la mort de son mari, c'était là le prix. Les bergers de père en fils avaient respecté l'accord avec la vieille. Ils arrivaient en même temps que la première neige, escortant un cheval galeux chargé des deux sacs, apportant aussi le pétrole pour la lampe, l'huile et les allumettes achetées au bourg voisin. La vieille constatait parfois que l'homme qui arrivait avec les provisions n'était plus le même. Elle ne s'étonnait pas.

— Qui es-tu?

— Le père est mort, répondait-il, c'est moi qui viendrai dorénavant pour le bélier. L'année prochaine aussi. À la première neige.

Elle ne se rendait pas compte que ces hommes-là étaient encore jeunes quand ils venaient la première fois chez elle à Valea Oraţiilor et qu'ils vieillissaient à mesure que le temps passait, puis mouraient, et étaient remplacés par leurs aînés, comme pour un accord par delà les siècles. Eux, ne s'étonnaient pas de la trouver toujours là, devant la maison recouverte de bardeaux pourris par tant de pluies et de neiges, qui glissaient d'un côté, comme s'ils avaient voulu peser sur la maison et l'enfoncer en terre.

La vieille ne se rendait jamais en ville. Et personne ne venait jamais chez elle en dehors du berger avec l'huile et le pétrole, une fois l'an. Pas même le facteur, car elle n'avait plus de parents, n'avait jamais écrit à personne, parce qu'elle ne savait pas écrire, et ne recevait d'autant plus pas de lettres qu'elles n'avait personne qui puisse lui écrire. Elle ne parlait avec personne, n'en sentait d'ailleurs pas le besoin, car cela l'aurait fatiguée. Elle ne parlait même pas au berger qui lui apportait la farine et l'huile. Elle attendait simplement qu'il choisît le bélier qu'il lui fallait, qu'il l'entravât avec les cordes qu'il avait apportées et qu'il le jetât sur le dos du cheval. Puis, il s'en allait, satisfait.

— Il est bon pour la reproduction, disait-il à chaque fois.

Chaque année un bélier bon reproducteur contre deux sacs, un bidon de pétrole et un barillet d'huile. Pas un mot de plus, pas un seul marchandage. C'est tout. Ils faisaient l'échange, le berger jetait sur ses épaules son manteau à longs poils où pendaient encore les chardons de l'été, ramassés là où il avait dormi, dans les champs ou dans la montagne, là-haut où soufflaient les grands vents qu'elle connaissait d'après leur odeur et d'après la place du soleil, d'après les pluies et les dimanches, selon un compte étrange mais rigoureusement exact.

Après que le berger fut parti, la vieille traînait ses sacs, l'un après l'autre dans le grenier qui sentait le maïs avarié et les souris. Elle versait la farine de maïs dans un coffre, et celle de froment dans une sorte d'auge qu'elle recouvrait d'une vieille couverture. Elle regardait le chat qui avait des yeux pareils à ceux d'un démon, luisant dans les ténèbres et grommelait

entre ses dents, en une langue qu'elle et la bête étaient seules à comprendre. Elle portait ensuite le barillet d'huile dans la petite resserre délabrée et le couvrait d'un vieux tapis. Le pétrole restait dehors, sous l'auvent, car il ne gelait pas, et personne n'y touchait. Quant aux allumettes, elles les dissimulait sur une étagère, elles étaient comptées de manière à lui suffire pour tous les jours de l'année, et si par hasard elles auraient été mouillés, elle avait la pierre de silex de feu son mari, un peu d'amadou et un bout de chiffon sec et enfumé.

Lorsqu'elle avait tout fini, elle sortait et contemplait les traces laissées par le berger et son cheval. Elles montaient vers la grand-route qu'elle n'avait utilisée que deux fois, de toute sa longue existence. La première pour voir à la ville le train qui court sur la toile et la seconde pour voir son homme mort dans la forêt de Oraţii. Feu son mari, un ancien marin, avait parcouru tout le monde, avait beaucoup bu, beaucoup joué aux cartes, puis un jour, piqué par on ne sait quelle mouche, avait décidé de rentrer là d'où il était parti, des forêts de Valea Oraţiilor. Il n'avait plus retrouvé les siens, mais l'avait trouvée, elle, à la foire, d'un bourg voisin. C'était un Transylvain haut de taille, aux yeux verts et au bonnet en fourrure de mouton grise enfoncé jusqu'aux sourcils. Il restait là, planté dans ses bottes, et la regardait. Elle était jeune, alors. L'homme l'avait regardée, puis avait saisi sa main:

— Tu viens?

— Où ça !? avait-elle demandé, surprise.

— Chez moi, à Valea Oraţiilor, j'ai une maison, quelques brebis et trois béliers. Et personne pour me faire la soupe. Je veux aller couper du bois dans la forêt, et il faut bien qu'il y ait quelqu'un qui prenne soin de tout et lave mon linge.

Elle ne comprenait pas ce qu'il lui voulait, comme cela, à l'improviste, mais elle ne pouvait pas s'y opposer. Elle l'avait suivi. Le soir, au crépuscule, ils étaient arrivés dans cette vallée étroite d'où elle n'avait plus bougé. L'endroit n'était pas laid. Les silhouettes des montagnes se profilaient menaçantes, semblant vouloir s'abattre sur l'endroit où ils se trouvaient, entourées de brumes et disparaissant à leur vue comme si quelqu'un les eût volées, et les eût emmenées dans les cieux.

— Ça te plaît? lui avait-il demandé.

Il avait empoigné une hache, avait coupé du bois, puis avait montré où il rangeait les choses.

— Je voudrais que tu me fasse une mamaliga. J'ai du fromage, et des oignons, je te donnerai aussi un petit verre, ici, il y a des bergers qui passent et qui m'apportent un litron d'eau-de-vie de temps en temps. Où bien tu n'as pas l'habitude?

Elle ne savait que répondre, le regardait seulement avec une terreur muette. Il était haut et beau, avait une démarche étrange d'homme à l'affut, il lui était déjà arrivé de voler, il avait des mains de voleur, légères, pâles, minces. D'où lui venait sa force, elle n'eût su le dire, mais il fendait le bois facilement et riait comme en proie à un grand bonheur.

Elle lui prépara la mamaliga qu'il avait désirée, elle ne fut pas assez salée, comme il l'aimait, et il le lui dit, afin qu'elle le sache pour la prochaine fois. Ensuite il lui avait fait faire le tour du logis: une petite pièce aux murs enduits de crépi puis chaulés, mais qui s'écaillaient. Une table faite de longues planches, deux escabeaux à trois pieds, un lit bas sur lequel était jetée une fourrure noire d'ours, une lampe, une icône sur verre et une fenêtre qui s'ouvrait sur les ténèbres du dehors. Il avait allumé la lampe, ouvert un grand coffre et en avait retiré une grande chemise étrange.

— D'Amérique ! s'était-il vanté d'une voix qui semblait aboyer.

Il avait retiré son bonnet de fourrure et les mèches blondes de ses longs cheveux lui couvraient le front. Il ne ressemblait à aucun des gars de la région, pourtant, on ne pouvait pas dire que c'était encore un gars. Il était osseux, agile, il lui avait dit de retirer ses bottes, puis lui avait montré la chemise.

— Prends-la, je te la donne . . . et il fouilla encore dans le coffre, en retirant d'autres vêtements de femme.

Elle les avait enfilés, et il lui avait apporté un morceau de miroir, elle ne savait pas où il l'avait trouvé, et elle s'était contemplée.

— Tu as l'air d'une dame, avait dit l'homme, et elle avait beaucoup aimé ce mot: « dame ».

Elle avait passé la nuit sous son toit, et pendant la nuit, l'homme en avait fait sa femme, tout en s'étonnant:

— Ça, femme ! tu n'as donc pas connu d'homme jusqu'à présent?

Elle ne lui avait pas répondu, parce qu'elle ne savait pas quoi répondre à ces paroles, et elle était descendue jusqu'à la rivière, près de la maison, où l'herbe était belle, bleue, grasse, et elle avait lavé sa chemise. Ensuite il s'en était allé dans la forêt d'Oraţii, pour couper du bois, comme il le lui avait dit.

— J'ai besoin d'argent, de beaucoup d'argent. J'en ramasserai ! Toi, tu prendras soin de la maison, et moi je viendrai de temps en temps et je t'apporterai ce qu'il te faut . . .

Il l'avait laissée seule avec un chien, ses quelques brebis et les béliers.

Il était revenu au bout d'un mois environ, brûlé par le soleil, si beau, avec son visage de Transylvain, ses yeux vengeurs, comme consumé par un feu intérieur. Il avait apporté un barillet d'eau-de-vie et l'avait bu presque seul, l'invitant aussi à lui tenir compagnie, mais elle ne buvait pas. Elle le regardait seulement et s'efforçait de comprendre. Lorsqu'il était rentré, il avait fiché sa hache dans un des piliers de la porte, le chien n'avait pas aboyé, il avait reconnu son odeur. Elle sentait toujours, sans pouvoir s'expliquer comment, quand il était sur le point de rentrer. Ce soir ! se disait-elle et elle descendait à la rivière et se lavait des pieds à la tête, revêtait une robe propre, car dans ce coffre il y avait des jupes et d'autres colifichets de femme. Elle n'avait pas demandé à qui ils avaient appartenu, et pourquoi il en avait besoin ici, seul, dans un endroit où aucune autre femme n'aurait accepté de vivre. Elle ne s'étonnait de rien, se parait comme une mariée et l'attendait avec la lampe allumée. Elle se disait qu'il venait de loin, de

quelque part d'en haut, d'au-delà de cette route où circulaient les diligences et les voitures. De là d'où descendaient les troupeaux lorsqu'ils s'en venaient prendre leurs quartiers d'hiver dans la plaine, avant que ne les surprennent les grandes tombées de neige, quand la terre tremblait comme foulée aux pieds par un grand animal aux mille pieds qui l'aurait pilée, réduite en morceaux. On entendait le martèlement des petits sabots des moutons, le halétement des béliers, le braiment des ânes, les jappements fatigués des chiens qui poursuivaient les agneaux dans les ravines où ils se fourvoyaient. Puis, les voix rauques des bergers, du matin jusque tard dans la nuit et les clochettes en tôle, fatiguées, qui sonnaient comme des simandres de monastère, et venant des troupeaux, une forte odeur de bêtes hérissées de froid et talonnées pendant des heures.

Son homme ne se raposait jamais. Ni l'été ni l'hiver. Il venait une fois par mois, apportait de l'eau-de-vie, buvait jusqu'à en rouler, comme abattu, hors de son lit, et ronflait quatorze heures d'affilée, étendu sur le sol, après l'avoir aimée violemment, avidement, fièvreusement, hâtivement, comme s'il avait voulu laisser toute sa force en elle, puis s'en allait sans souffler mot, enfonçant son bonnet gris jusqu'aux sourcils. Parfois, il lui montrait l'argent dissimulé dans un matelas de paille.

— Je veux ramasser beaucoup d'argent, tu comprends? disait-il en comptant les billets bleus.

La nuit, elle entendait craquer les billets sous son poids, savait qu'elle en était responsable, et la peur l'étreignait à l'idée qu'un brigand eût pu venir la voler, car elle se serait plutôt laissé assassiner que de ne pas défendre ce qu'on lui avait confié. Il lui semblait entendre des pas furtifs à la lisière de la forêt et elle tâtait dans l'obscurité le verrou de la lourde porte pour s'assurer qu'il était bien poussé. Mais personne ne passait dans cette vallée oubliée du monde, seuls les vents inattendus y descendaient venus de quelque sommet des monts sauvages. Lorsqu'il était de retour, elle lui demandait:

— Que veux-tu faire de tout cet argent?

Il riait, ses yeux verts et gais brillaient, et il répondait:

— Quand j'en aurai assez ramassé, nous partirons d'ici.

— Pour aller où?

— Je sais bien où. J'achèterai un moulin et nous nous enrichirons. Ou bien tu ne sais pas ce que c'est, un moulin?

Comment ne l'aurait-elle pas su? Ce qu'elle ne savait pas c'était combien d'argent il voulait encore amasser. Pendant trois ans, été comme hiver, il avait abattu des arbres dans la forêt de Valea Oraţiilor, une forêt qui s'étendait au-delà de la montagne comme dans un autre pays et qu'elle voyait d'ici, de la combe où elle vivait. En hiver, la forêt était sombre, grisâtre et s'élevait vers le vent du nord comme un ouragan, disait-il, comme un vent qui court sur la mer, là où il avait navigué étant marin. Lorsqu'elle sentait le printemps venir, que le sang s'alanguissait dans ses veines, qu'elle soupirait sans savoir pourquoi et que les journées grandissaient lentement, insensiblement, la forêt verdissait comme le poireau, elle était seule à le

voir, à deviner que son temps était venu, à la forêt. Ensuite, en mai, la feuille soudain éclatait et une fraîche odeur de bourgeons éclos l'enveloppait, qui lui donnait le vertige. Elle ne dormait plus bien et les bruits de la nuit se multipliaient. Elle entendait passer les troupeaux innombrables, en route vers les hauteurs, furtivement semblait-il, et de nouveau, des voix d'hommes troubles, avinées, et cette odeur de bélier en rut et la poussière flottant dans l'air, et le braiment des ânes aux sabots rapides, et le son de clochettes remplissait la montagne comme si quelqu'un eût ouvert les portes secrètes par lesquelles les pièces d'argent du trésor eussent commencé à couler. Tout se taisait, ensuite. Seule, la source tombait sur les rochers, une eau lourde de printemps, claire et froide, ensuite c'était les rats et les souris qui surgissaient, se dirigeant, montant vers les endroits où ils pouvaient trouver de la nourriture, fouillaient la terre, creusaient des galeries, engagés dans un travail mystérieux, ininterrompu, qui durait jusqu'en juillet, lorsqu'ils redescendaient hâtivement, affamés, sentant l'odeur des céréales mûres quelque part en bas, dans la plaine, vers laquelle ils s'en allaient toujours en bandes, creusant la terre sous les fondements de la maison, comme si ils eussent voulu la faire s'écrouler une bonne fois. Il n'y avait pas moyen de leur échapper. En octobre, ils remontaient de nouveau, toujours en bandes, soulevant la terre là où elle était plus légère, évitant les rochers et recherchant les granges.

Elle connaissait ce jour et cette heure où, dans le ciel d'août, la lumière pâlissait comme si quelqu'un eût fendu ce bleu pur, douloureux, où tout se couvrait d'une couleur livide, et où le soleil semblait entouré d'une buée. Les bruits s'estompaient, la femme se sentait devenir sourde, son cœur déchiré d'une angoisse insensée. Ensuite, lorsqu'elle regardait la forêt des Oraţii, elle savait que la mort était là, des feuilles en arrivaient, soulevées par des rafales de vent, brèves et inattendues, les premières feuilles à moitié jaunies, portées dans l'air, il n'y avait plus de vols d'oiseaux, les guêpes n'essaimaient plus et ne piquaient plus, comme si quelqu'un les eût ramassées dans un sac. Les rongeurs commençaient leur travail souterrain, on les entendait la nuit creuser comme des forçats et les brebis s'attaquaient aux planches de la clôture et au portillon, les béliers se battaient aveuglément, à grands coups de cornes, sans raison, ils se portaient ombrage l'un à l'autre. À son tour l'homme surgissait sur le seuil, il réclamait des couvertures pour l'hiver, qu'il roulait et attachait en ballot, des pantalons de bure épaisse et la chemise de lin à tissu serré, souvent lavée et trempée dans le petit-lait, pour en écarter les poux, et ses bottes et les longues bandes de tissu qui remplaçaient les bas, et son bonnet de fourrure, car dès septembre, il ne portait plus son chapeau de Transylvain, il enfonçait le bonnet jusqu'aux sourcils et s'en allait dans la forêt avec sa cognée qu'il avait fichée dans le pilier de la porte à son arrivée, signe qu'il se trouvait au logis.

La dernière fois qu'elle l'avait vue, il avait bu sans discontinuer pendant trois jours, elle ne pouvait plus s'entendre avec lui, il était gai comme un gosse et la regardait comme si elle eût été une mère. Il avait décousu le matelas, en avait retiré l'argent, l'avait compté trois fois et avait paru satisfait.

— J'achèterai aussi un chariot et deux chevaux, avait-il décidé, nous ramasserons nos frusques et tout ce que nous avons encore par ici, et nous nous installerons au moulin . . .

Au départ, il avait caché l'argent dans un petit sac qu'il avait étranglé à son extrémité. Les billets crissaient, s'étaient froissés, et elle avait eu peur que celui qui vendait le moulin ne voulût pas les recevoir.

— T'en fais pas, femme, avait dit l'homme, il les prendra comme ils sont. Je reviendrai dans trois jours avec le chariot et les chevaux, tiens-toi prête à partir.

Mais elle n'avait rien fait. Elle savait qu'elle n'allait pas partir, qu'elle ne quitterait pas cet endroit. Elle ne savait pas comment il se faisait qu'elle le sût, mais elle le savait. Elle avait balayé la cour comme d'habitude, avait fait rentrer les brebis dans l'enclos au sol couvert de fientes, avait poursuivi et battu un bélier avec un gourdin, car il s'entêtait à chevaucher une brebis dont il avait mordu l'oreille, elle avait contemplé le ciel, soudain avivé, comme s'il avait contenu un poison, hostile et étranger! Elle avait beaucoup pensé à leur moulin futur, se demandant de quoi il avait l'air. Ce devait être une grande baraque, pleine de farine et de souris, pas de minables rongeurs comme ceux qui circulaient sous sa maison, mais de gros rats capables de déchirer un cheval et de dévorer son ventre. Elle voyait une roue et des ailes, entendait des bruits terribles. Tout se mêlait dans son esprit: elle avait vu un moulin à eau et savait qu'il devait avoir une grande roue, à pales, mais elle avait aussi entendu parler des moulins à vent et ne pouvait pas se figurer leur moulin sans de gigantesques ailes mordant l'air.

— Où est ce moulin? avait-elle demandé.

— Quelque part près du Mureș, lui avait-il répondu.

C'était une rivière de Transylvanie, de l'autre côté de cette grande montagne d'où, à la fin de l'été, dévalaient les bergers et les troupeaux en route vers la Dobroudja pour en revenir en novembre, harassés après un si long voyage.

— Et elle est grande, cette rivière?

— Très grande ! répondait l'homme, comme s'il eût parlé du Mississipi qu'il avait vu en Amérique.

Elle avait rêvé plusieurs fois de cette rivière tumultueuse, riche en poisson, et de leur moulin qui avait des pales et des ailes d'échandoles, un moulin étrange, plein de sacs de farine blanche, des montagnes de sacs qui leur appartenaient, à elle et à son homme.

Le quatrième jour dans d'après-midi, lorsque les religieuses de l'ermitage de Găvana, dans la montagne, faisaient sonner la simandre pour les vêpres, un berger à cheval parut.

— Hé, femme, viens-t'en là !

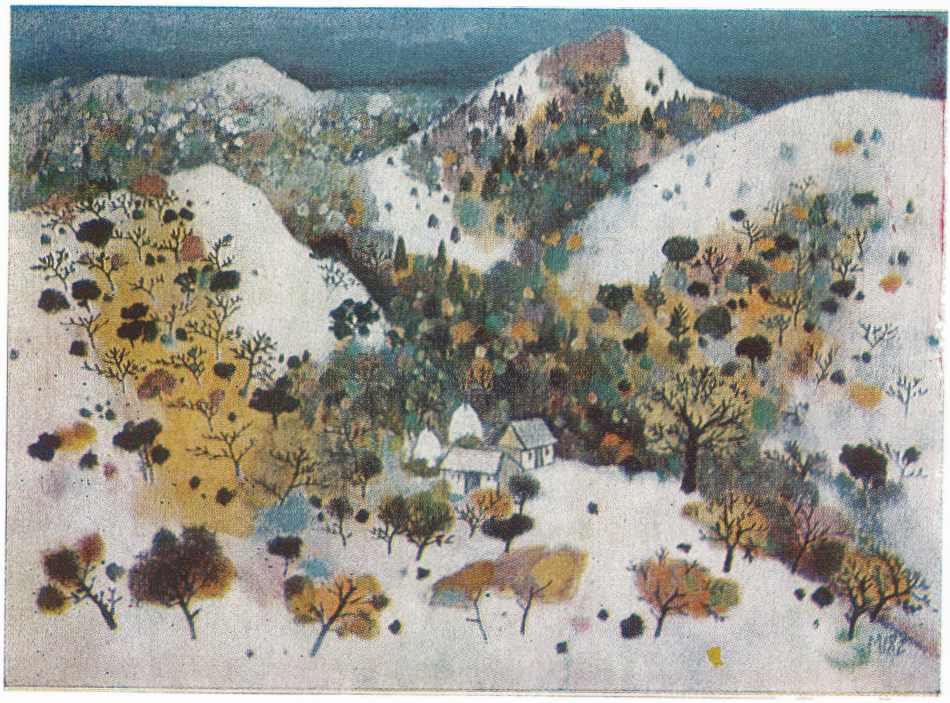
Elle était sortie. Il pleuvait, une petite pluie fine.

— Suis-moi. Ils ont tué ton homme.

Elle n'avait pas posé de question, comme si elle se fût attendue à cette nouvelle. Elle l'avait suivi, à pied. Ils allèrent pendant trois heures, traversèrent la grand-route et pénétrèrent dans la forêt d'Oraţii, qui était comme

CARMEN PĂTULEA:
Repas paysan (huile sur carton)

VIOREL MĂRGINEAN:
Paysage (huile sur toile)



une église. Ils montaient lentement, le berger menait son cheval par la bride et se taisait, elle ne demandait rien. Lorsqu'elle se sentit fatiguée, elle dit:

— C'est encore loin?

— Oui.

Ils arrivèrent à la coupe, en un endroit où cela sentait les arbres écorcés, très haut au-dessus de la grand-route sur laquelle les montagnes s'écroulaient. Des tas de sapins abattus, soigneusement rangés, s'élevaient aux quatre coins.

— Là, dit le berger.

Son homme gisait sur le sol, couché sur une couche de feuilles jaunies, la tête fendue. À son côté, sa hache souillée de sang. Il s'était battu avec quelqu'un, mais le berger et les autres, car il y avait là encore quelques forestiers, bûcherons eux aussi, disaient que ce devaient être avec deux étrangers de Transylvanie: ils avaient bu la veille au soir, tous trois, se disputant pour qui sait quelle affaire à eux. De son beau visage, il ne restait plus qu'un œil vert, étonné, ouvert, qui la considérait comme s'il riait. Il était là, comme adossé à un vieux sapin, avec ses belles mains de voleur, aux doigts longs et minces, mais puissants.

— Avait-il de l'argent quand il a quitté la maison? demandèrent ces hommes inconnus.

— Oui. Tout ce qu'il avait amassé. Il voulait acheter un moulin.

Ce fut tout. Ils l'emportèrent ensuite sur une civière de branches et lui demandèrent:

— Voulez-vous qu'on le porte à la maison, pour que vous l'enterriez dans la cour?

— Non, pourquoi donc? avait-elle demandé, tout étonnée.

— Bien. Alors on lui creusera une tombe ici. Voulez vous encore le voir?

— Non.

Les hommes ne répliquèrent pas, ils se regardèrent seulement et on pouvait voir qu'ils la jugeaient cinglée. Un gendarme était venu, lui aussi, et elle dut lui conter tout ce qu'elle savait sur son compte, et apposer son doigt sur un papier, un procès-verbal, mais elle ne savait pas grand-chose et ils la regardaient songeurs, mais la femme ne sentait rien. Elle ne pleura pas, ne se lamenta pas. Pourtant, quand elle fut rentrée chez elle, elle se rendit compte qu'elle avait blanchi, qu'elle avait soudain vieilli. Elle s'était contemplée dans le bout de miroir, et avait vu une autre femme, une sorte de grand-mère qui la fixait d'un air étonné. Elle s'était assise sur son lit et y était demeurée immobile un jour et une nuit sans penser à rien.

Ce furent les béliers qui la tirèrent de cet état, ils se jetaient cornes en avant, contre la clôture, voulant la franchir, trouver de la nourriture. Elle était sortie sur le seuil, avait tout contemplé autour d'elle comme si elle eût été en un endroit étranger. Il y avait une forte tempête de neige, mais cette neige qui s'était posée, recouvrant tout, lui faisait du bien, comme si elle eût voulu tout dissimuler. À son départ, ces gens, les bûcherons et le berger qui l'avait guidée jusqu'à la coupe de la forêt des Oraţii, lui avaient dit:

— Ne vous faites pas de soucis. Dès que les premières neiges tomberont, quelqu'un viendra pour vous apporter ce qu'il vous faut, vous lui donnerez seulement un bélier, c'est comme ça qu'on s'est entendu avec votre homme, il savait qu'il allait mourir et vous laisser seule. Et il nous a dit de ne pas vous abandonner . . .

Et ils ne l'abandonnèrent pas.

Le temps s'écoula, insensiblement. Elle n'avait pas tenu le compte des années. Elle s'attendait à mourir après avoir vieilli, alors, mais la mort ne venait pas. Les bergers qui lui apportaient l'huile, le pétrole et la farine mouraient. Trois étaient morts et leurs fils les avaient remplacés. Ils se ressemblaient tous, avaient d'abord un visage comme une pomme, une moustache, des yeux vicieux, mais ils ne la regardaient pas comme on regarde une femme, ils la regardaient comme on regarde une vieille, et peut-être n'était-elle même pas vieille, bien que tant d'années fussent passés sur sa tête; le temps s'était amassé et avait entamé la vie des autres.

Parfois, lorsqu'elle faisait le compte des années écoulées depuis qu'elle était venue là, qu'elle avait suivi en aveugle son Transylvain, elle s'embrouillait. Beaucoup de temps avait dû passer, mais pour elle, cela n'avait plus d'importance. Elle se levait de bonne heure, vaquait aux soins domestiques, une brebis mourait, ou bien c'était les loups qui venaient, et alors elle sortait dans la petite cour et hurlait après eux avec ses chiens, elle avait des chiens méchants, sauvages, grands comme des veaux, puis ces chiens étaient morts et les bergers lui en avaient envoyé d'autres, de jeunes chiots qui avaient grandi, étaient devenus aussi hauts que des veaux, s'étaient battus eux aussi avec les loups, puis étaient morts de vieillesse, et les bergers avaient envoyé une troisième et une quatrième série de chiens, et peut-être même davantage, auxquels elle donnait toujours les mêmes noms parce qu'ils étaient méchants et sauvages et se battaient avec les loups en hiver quand la tempête faisait rage et que les hordes descendaient, affamées, des forêts, et brisaient les clôtures et elle entendait les chiens se battre, déchirer la gorge des loups, et leur sang coulait sur la neige fraîchement tombée. Elle sortait, armée de sa hache, et se jetait sur les loups, et ils s'enfuyaient, blessés et couverts de sang, d'entredéchirant avec rage. Les brebis affolées et les béliers gémissaient derrière la clôture de leur enclos, épouvantés à mort. Ensuite le printemps revenait et la neige disparaissait aux pieds des monts, et une mer d'herbe éclatait. Ici demeurait toujours une langue violette de neige, durcie par les courants d'air et de vent qui ne se calmaient pas. Dans sa cour, il y avait des neiges d'un demi-siècle, et elle savait que, même si elle vivait encore trois cents ans, cette neige n'allait jamais fondre. Mais près de la rivière limpide au bout du jardin, là où elle plantait ses légumes en été et où le soleil pénétrait, là elle ne durcissait jamais et on voyait le matin, dans la boue tout autour, les traces des griffes de renard, puis celles des pattes des lapins qui laissaient traîner leur odeur quelque part dans les feuilles mortes. Elle ramassait des branches, tendait des pièges, en prenait quelques-uns, les écorchait et ramassa tant de peaux que les bergers lui apportèrent en échange des bottines de la ville, et des vêtements, car les vieilles robes du coffre d'Amé-

rique, sur lequel étaient peints le visage de Lincoln et l'emblême des États-Unis, s'en allaient en lambeaux, n'étaient plus que des guenilles.

Les étés se succédaient rapidement, brefs et pluvieux, puis les vols de feuilles mortes commençaient à venir de la forêt d'Oraţii. Venant de la grand-route d'en haut, au-dessus de sa cour, la vieille entendait d'autres bruits et d'autres voix. Ce n'étaient plus les troupeaux quittant la montagne, les bergers avaient trouvé des sentiers plus écartés, ce n'étaient même plus les diligences d'autrefois, accompagnées du son des cors, qui annonçaient également l'arrivée des lettres dans ces endroits déserts, son oreille distinguait d'autres bruits: ce n'était plus le grincement des essieux mal graissés des Bohémiens-artisans du bois de Comarnic ou de la région de Braşov, maintenant c'était d'autres voitures qui roulaient follement sur une sorte de pavage luisant, noir, qui, en été, sentait fortement le goudron. Elles couraient sur leurs quatres roues et elle levait ses yeux fatigués et apercevait de sa cour, pleine de brebis, des visages étrangers d'hommes et de femmes, coiffés de chapeaux, leurs yeux cachés derrière des vitres, comme elle l'avait vu à la foire, sur la toile. Ils ne volaient pas, mais leurs machines ronflaient et leurs cors à pompe poussaient des cris aigus. La vieille les regardait et ne s'étonnait de rien. La nuit, lorsque tout se calmait, on entendait au loin de la musique, de douces mélodies, angéliques, cela seulement en été, avant que les froids ne commencent, car ensuite, tout se ouatait et on n'entendait plus que les moteurs ronflant sur la montée comme des étalons et le grondement des cors achevés par une pompe de caoutchouc comme une balle. En été, tout était admirable, on ne se rassasiait pas de regarder. La vieille restait là passé minuit, à écouter ces musiques inouïes, venues de quelque part d'au-delà de la grand-route.

Une fois, un automne, elle demanda au berger qui choisissait son bélier:

— Qu'est-ce qui chante là-haut sur la montagne?

L'homme se gratta la nuque et répondit d'une voix malveillante:

— Les messieurs ont bâti là-haut un casino, avec des violons et bien d'autres choses, ils jouent autour d'une table pour de l'argent, ils le ramassent à la pelle, le roi y vient aussi, il regarde, et il y a beaucoup de dames, faut les voir comme elles sont attifées, c'est comme si elles descendaient de l'image . . .

C'était donc cela, un casino, avec musique et danse, et tout ce qu'il fallait pour que l'homme soit heureux. La vieille le comprenait et depuis lors une pensée trouble s'était emparée de son esprit. Dieu devait lui octroyer, à elle aussi, une joie, dans sa solitude de tant d'années qu'elle en avait perdu le nombre. Elles sentait qu'il en serait ainsi. De quelque part, de ce monde inconnu, une grande joie allait venir, comme elle n'en avait plus eu depuis sa rencontre avec son homme.

Ceci se passa environ dix ans plus tard, le jour où le berger avait apporté l'huile, et le pétrole, et la farine de froment, et celle de maïs, et les allumettes. Il était descendu de cheval, avait pris le bidon vide qu'elle tenait toujours prêt, près de la porte, avait regardé le ciel gris et avait dit:

— Cette nuit, il neigera, ou au plus tard demain matin . . .

L'air avait une odeur et il cherchait un signe dans le ciel.

La vieille avait rentré les sacs et le berger était allé dans l'enclos, choisir son bélier. Il y en avait un qui avait perdu un œil, mais qui était vigoureux, ce fut lui qu'il choisit, la vieille le savait mieux que lui, c'était un bélier bon pour la reproduction, de l'ancienne race.

Puis, le berger s'en était allé. Une pluie fine tombait, qui allait se transformer en giboulées un peu plus tard. Elle regardait la route où les lanternes des voitures qui circulaient d'un côté ou de l'autre, projetaient de longues bandes laiteuses de lumière et balayaient la pluie qui avait commencé à geler dans l'air et à se transformer en neige. Elle était restée seule, guettant elle ne savait quoi. Elle n'avait pas bougé de sa place, bien que le froid l'eût peu à peu transie. Ensuite, le bruit sourd des moteurs grondants s'était éteint. De chez elle on apercevait la route déserte que les giboulées enveloppaient d'une fourrure comme celle des lapins.

Elle était rentrée dans la maison passé minuit et n'avait pas allumé le feu. Les souris creusaient leurs galeries et les chiens hurlaient, dehors, puis se turent. Elle s'endormit difficilement, puis, à l'aube, elle entendit un bruit terrible, comme si un pan de montagne se fût écroulé, rien d'autre. Elle avait dressé l'oreille, les chiens se taisaient, effrayés, elle avait saisi la hache, derrière la porte, tiré le verrou, jeté un coup d'œil dehors, dans la lumière pâle de l'aube. Il neigeait tranquillement, mais la cour n'était pas complètement recouverte de blanc, les arbres ne remuaient pas, il neigeait calmement, doucement, il y avait là un silence peu naturel, quelque chose s'était passé. Elle sortit sur le seuil, le jour se fit peu à peu, et alors elle aperçut dans sa cour quelque chose qui ressemblait à ces machines qui vrombissaient là-haut sur la grand-route. Elle était comme un de ces salons d'Amérique dont lui parlait son homme, toute en nickel ou autre chose de tout aussi brillant, et des lanternes argentées et une vitre qui réverbérait la lumière du matin. Elle se rapprocha, ne comprenant pas comment il se faisait que cette merveilleuse voiture se trouvât dans sa cour, comme si elle fût tombée du ciel. Rien n'était abîmé, tout brillait de propreté et la vieille comprit que Dieu avait entendu ses prières et lui avait envoyé un don. Elle regarda à travers la vitre brillante et vit à l'intérieur un homme jeune et beau qui ressemblait à son homme comme deux gouttes d'eau. Les mains n'étaient pas durcies par le travail à la bergerie, la bêche ou la hache. C'étaient ses mains paresseuses de voleur, aux doigts longs et minces. Il était immobile, ses yeux verts grands ouverts, et il riait avec la même impudence qui avait été celle de l'ancien marin quand il l'avait prise par la main pour la ramener avec lui à Valea Oraţiilor, afin qu'elle s'occupât de son ménage. Il était vêtu d'un habit noir et sur sa chemise blanche, glacée, on voyait seulement une petite traînée de sang, comme une trace de fourmi, qui partait de sa tempe. Il tenait encore entre ses mains le volan de la voiture et souriait, et la vieille comprit alors quelque chose de très grave, que c'est son mort qui était rentré chez lui. Et elle pria pour qu'il neigeât beaucoup, afin que toute la cour fut enterrée sous le neige et dissi-

mulât tout, et qu'elle fût seule à savoir ce qu'elle avait sous la neige et pût aller chaque soir contempler son homme, beau et riche.

Et, en effet, il neigea beaucoup pendant trois jours, les congères recouvrirent tout à fait la voiture, et après que la tempête se fut calmée, un jour plus tard, des étrangers surgirent qui lui demandèrent si elle ne savait rien de la voiture qui était sortie de la route, était tombée quelque part dans cette région, et elle haussa les épaules, elle ne savait rien, n'avait rien entendu, car, si elle avait entendu, elle le leur aurait dit, et ces gens s'en allèrent fouiller dans d'autres ravins où cette voiture qui n'avait pas laissé de traces eût pu se trouver.

L'hiver passa et personne ne posa plus de questions. Personne ne venait dans la cour de la vieille, et lorsque vint le jour où on devait lui apporter ses provisions et que le berger se présenta avec l'huile et le pétrole et qu'il vit le monticule de neige durcie, gelée, sous lequel le mort était enfoui, il ne s'étonna pas, car ici la neige ne fondait jamais à cause des courants froids et qu'il voyait souvent pareils monticules depuis un demi siècle, et qu'il allait en voir encore à l'avenir.

La vieille l'avait laissé choisir son bélier, avait rentré les sacs comme à l'accoutumée, puis, lorsqu'il fut sur le point de partir, lui demanda d'un air absent:

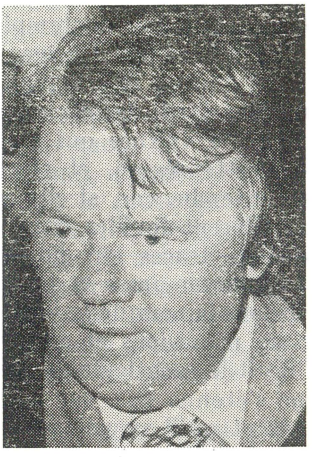
— A-t-on retrouvé cette voiture qui est tombée cet hiver de sur la route, ou l'a-t-on perdue?

— On l'a retrouvée, répondit l'homme, mais ailleurs, quelque part du côté de Comarnic, je ne sais pas pourquoi on la cherchait par ici...

La vieille s'était tue et l'avait laissé partir, puis elle avait attendu que la neige se mit à tomber, et il neigea en effet, à l'aube, comme alors et comme chaque année, et elle alla contempler son mort qui gisait, immobile, dans la voiture enfouie sous la neige comme dans un salon, et était jeune et beau, comme il allait le demeurer à jamais.

En français par RADU TOMA

FĂNUȘ NEAGU (né en 1932), prosateur, dramaturge et journaliste. Auteur, entre autres, de volumes de récits — Il neigeait au Bărăgan **(1959)**, Le Sommeil de midi **(1960)**, Au delà des sables **(1962)**, Le Canton abandonné **(1964 — Prix de l'Union des Écrivains de Roumanie)**, L'Été effaré **(1967)**, Les Chevaux blancs de la ville de Bucarest **(1967)**, Sous l'éclat de la lune **(1979)**, Perdu en Balcanie **(1984)**, **de romans** — L'Ange a clamé **(1968 — Prix de l'Union des Écrivains de Roumanie)**, Les beaux fous des grandes villes **(1976)** — , **de pièces de théâtre** — L'Équipe de bruitage **(1971)**, La Coquille de bois **(1980)** — **et de recueils d'articles** — Chronique de carnaval **(1972)**, Chroniques sardoniques **(1977)**, Le Livre des amis **(1979)**, Le second livre des amis **(1985)**.



Fănuș Neagu

SOURCE À OUTARDES

Il y a là, au bord du lac, un petit coin d'âme tranquille. J'y ai amarré le moulin de bois. Février. Il neige depuis deux jours et deux nuits. Le monde entier semble assis sur des ours, sur des popes dévorés par les loups, sur une civière de branches de sapins. À l'intérieur du bois du moulin, un esprit inconnu déambule, chaussé de bottes neuves. Il s'arrête devant l'icône et bouche avec deux grains d'aurore les trous béants des paumes du Christ. Il est d'humeur folâtre, car il jette sur la tête de l'Agneau une touffe de ténèbres empruntée au septentrion. Tout au fond de l'âtre, des fourmis jaunes fourmillent. Le perroquet, dans son nid, au milieu du tapis accroché au mur, becquette une feuille noire. Les deux paons brodés à sa droite et à sa gauche dont les ailes se prolongent en deux branches qui forment le cadre de la tapisserie, contemplent d'un air méprisant le chat grimpé sur une étagère pour lécher les boucles d'oreille en or de Ruxandra. Celle-ci, couchée dans son lit, bien au chaud sous l'édredon, sourit, — le chat exécute un travail digne d'éloges: il a ouvert la fermeture des boucles d'oreilles et en nettoie la saveur de fruit doux qui attire les voleurs. Une botte de brins d'orge décoratif (dont chacun est traversé par un sentier blanc), répand une odeur d'amandes. C'est une odeur qui ne se rattache pas au vent froid qui fouille dans les saules, se glisse parmi les pompons du traîneau, sur la

terrasse, et songe aux rennes et aux chiens harnachés de cuir. Comme dans une aventure d'empereur, un grillon de velours noir joue d'un violon de verre.

— Hé ! l'ami ! crie Ruxandra, je veux encore dormir, tais-toi donc !

— Et l'école, qu'en fais-tu? lui demandai-je.

— Elle n'existe plus. Hier, à midi, avec mon camarade Lăstun Ion je l'ai frottée d'un bout de couenne et cette nuit, les chiens l'ont dévorée, c'est sûr !

— Autrefois, intervient ma mère, la grand-mère de Ruxandra, des gosses comme toi, l'instituteur les mettait au coin, à genoux.

— Je veux bien aller au coin, à genoux, mais sur des diamants, dit Ruxandra, tressant ses cheveux en couettes.

— Tiens, voilà quatre bonshommes de neige, dis-je, ouvrant la porte de la tentation.

— Qu'est-ce qu'ils veulent? demande la fillette.

— Ils vont dans la chambre, sous le moulin, pour jouer au billard.

— Dans ce moulin, on n'a pas un instant de paix, se plaint-elle.

— La paix, la sainte et la vraie, on ne la trouve que le premier jour après la guerre, dit grand-mère. Ensuite, jamais.

— Après la guerre, les soldats taillent le bois avec leurs sabres pour en faire de jeunes femmes.

— Ça, ce sont des bêtises de Joița, proteste grand-mère, n'y pense plus.

— Elle me disait que je sentais toujours le blé et l'herbe mûre.

— Je t'ai dit de penser à autre chose !

— À quoi donc?

— Ferme les yeux et sur-le-champ une branche de genévrier à baies jaunes se glissera par la porte pour allumer cette lampe à abat-jour de soie.

— Je ne veux pas, se fâche Ruxandra, si je ferme les yeux, je vois Joița qui se jette dans le trou de la rivière gelée, une clarine au cou. Pourquoi s'est-elle jetée dans l'eau?

— Au fond du lac il y a un poivrier, dis-je.

— Celui sous lequel des hommes de menthe qui se battront jusqu'au sang, affûtent leurs couteaux? Pourquoi se battent-ils?

— Pour respirer le jeune hiver. Le vainqueur, nous devrons le recevoir au moulin.

— Avec son chien?

— Oui, il a un chien qui mange des œufs de caille.

— Le vainqueur est-il toujours bon?

— Bien sûr, lui ai-je répondu, et de plus il connaît la chanson du vin.

— Maman dit que tu as pris un canon de fusil et que tu as brisé le cœur du vin dans le tonneau. Pourquoi as-tu fait cela?

— Parce que j'aime la chanson du vin qui glorifie la viande rôtie.

— Tes paroles sont trompeuses et je ne comprends plus. Dès que maman part pour son travail, tu commences à me dire des tromperies.

— Si je ne le fais pas, tu ne te réveilles pas et tu arrives en retard à l'école.

— Je ne pars pas pour l'école avant que tu ne me dises l'histoire de Joiţa.

— Il y a deux jours, quand la neige a commencé à tomber, Joiţa avait trois cents ans.

— Et il y a trois jours?

— Il y a trois jours, elle n'en avait que soixante.

— Comme elle a vieilli en une seule nuit ! s'exclame Ruxandra, stupéfaite.

— Où est donc cette branche de genévrier? demande grand-mère.

— Elle est descendue dans le cave, dis-je, pour allumer les pipes des quatre bonshommes de neige.

— Je vais l'appeler à table, crie Ruxandra, qui bondit hors de son lit et dévale l'escalier.

Ruxandra a six ans et demi, deux yeux bruns rendus profonds plus que de raison par deux grains d'or et elle sent très fort la feuille de citronnier mâchonnée, comme si elle se lavait quotidiennement avec les eaux provenant de la fonte des neiges.

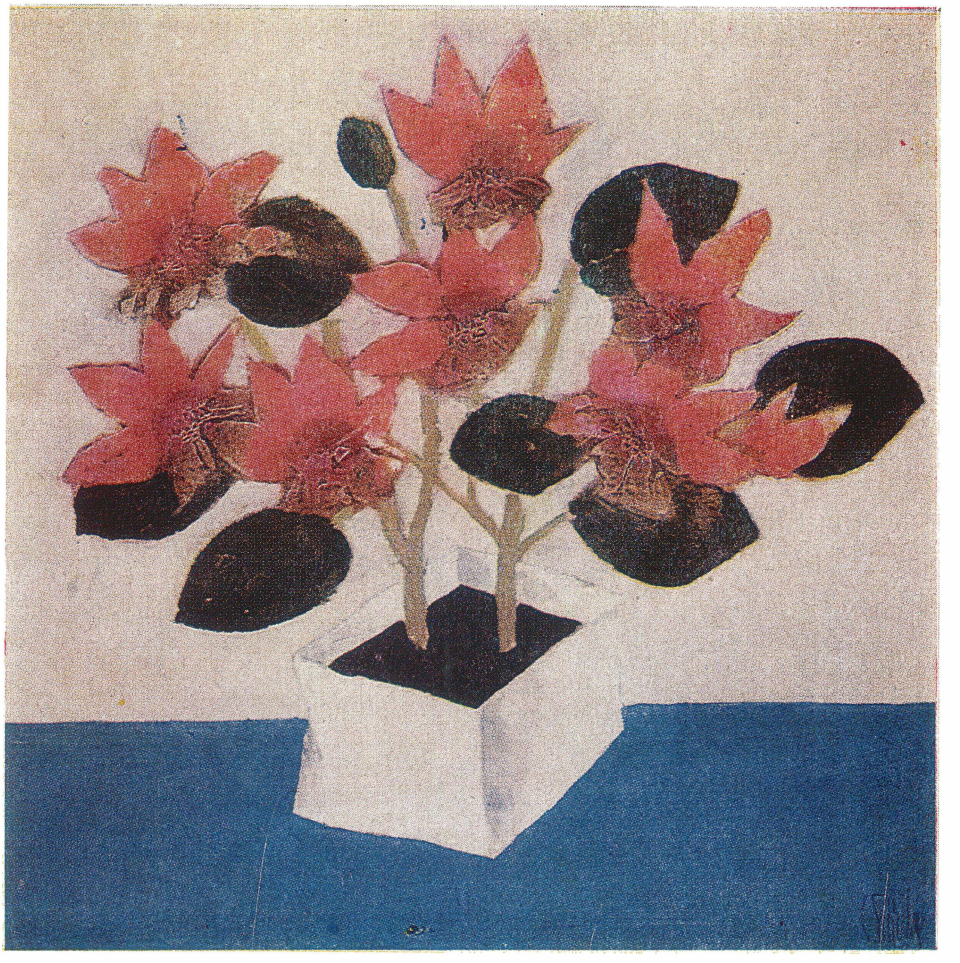
Je ne quitte pas la fenêtre. Il neige, et l'atmosphère est trouble. Le vent est une rivière dont l'âme s'est dispersée parmi les arbres. Sur le bord du lac, un chardon géant, tourmenté, vacille, agitant son bois dur, ses bras nombreux, inébranlable comme une croix votive. C'est près de lui que Joiţa s'arrêtait pour rajuster son fichu lorsqu'elle venait chez nous avec son panier plein de primeurs. « Vrai ! J'comprend pas ce qui vous a pris de quitter not'bonne ville et de venir habiter ce moulin perdu au milieu des champs ! Vous aimez ces champs de coquelicots, hein? Quand on les a passés et qu'on prend le sentier qui va au lac, il y a une odeur de chardons fleuris qui vous enveloppe. Comment avoir le cœur de perdre un moulin !? Au delà du lac, dans le pâturage, les vautours ont fendu de leurs becs les sabots d'un poulain endormi dans un ravin, est-ce mauvais signe? Ne me dites pas qu'ils cherchaient la portée de la fuite, car je ne vous croirai pas. Les vautours ont-ils besoin d'ennuis à quatre pieds?! Eux, lorsqu'ils sentent le danger, ils étendent des ailes de trois coudées et n'y sont plus . . . »

— L'homme meurt pour s'en aller dormir comme l'herbe, mais Joiţa, la pauvre âme, dort sur des entrailles de poisson.

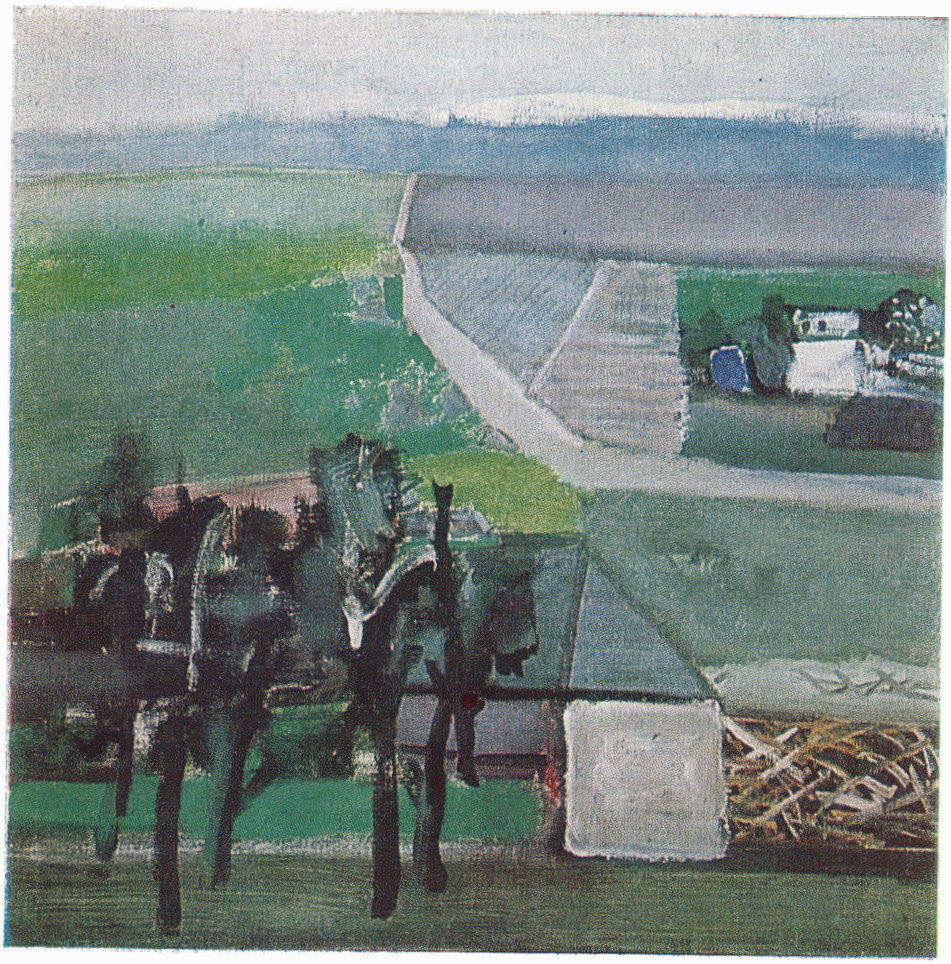
Je tressaille. Tout en parlant, ma mère a entrouvert la porte à laquelle le vent gémissait comme un chien, et une nuée de flocons tremblants se glisse dans le moulin. Un instant, la flamme de la lampe se couche, saisie de soubressauts, et on entend craquer dans l'âtre les deux œufs qu'on y a mis à cuire pour Ruxandra. Ma mère les recueille avec la petite pelle de bois et les pose sur une assiette. Puis, me fixant de ses yeux assombris, pénétrés non pas de tristesse, mais de foi dans la douleur, elle dit:

— Depuis deux semaines elle voyait en rêve, par un jour d'été, une longue rue, bordée de tilleuls et de réverbères allumés et un oiseau voletant de ci de là au milieu de la rue.

CONSTANTIN PILIUȚĂ:
Fleurs (huile sur toile)



ION SĂLIȘTEANU:
Paysage de campagne (huile sur toile)



— Le corbeau tombé des cieux pour boire l'étincelle verte du galop. L'étincelle que nous vendons parfois, nous-mêmes, pour un petit bout de sommeil noir.

— C'est plus simple, dit ma mère, bien plus simple que ça. Mais Ruxandra ne doit pas apprendre ce genre de choses, avec des noyés et dieu sait quoi encore. Un enfant, quand le malheur frappe, il faut le cacher dans une poche de paille à patte d'épis.

— Mère, dis-je doucement, en la saisissant par les épaules comme lorsque je lui fixais une fleur de nielle dans ses cheveux. Tiens, j'ai de nouveau six ans et demi, dis-moi donc pourquoi Joița s'est noyée?

— Elle s'est transformée en sainte Vendredi et s'en est allée à la recherche du veau égaré.

— Accompagnée d'un renard estropié, d'une cigogne boiteuse et d'un serpent coupé en deux tronçons.

— Tu ne me crois pas. Bien ! Je m'en vais te dire la vérité: elle est allé tirer de sous les eaux un chemin naufragé.

— C'était une route aux yeux fermés par la malédiction?

— C'était une route étroite. À l'endroit où elle commence, des hérissons surgissaient pendant la première nuit de printemps et se régalaient d'escargots enrobés de feuilles de sauge, tandis qu'au-dessus d'eux la lune se changeait en bêche de bronze sur laquelle le vent faisait sonner une baguette de cornouiller. Lorsque les hérissons avaient fini leur repas, les gars de seize ans se rassemblaient pour se divertir. Ils tuaient un bouc et le rôtissaient. Puis, pendant une heure ils luttaient à coups de poing, ensuite, ils amenaient un poulain et lui fourraient les narines dans une écuelle de miel. Ils léchaient son museau, puis, tombés à genoux, juraient de supporter sans broncher les tortures et la prison mais de ne jamais trahir. Un vieillard leur donnait à chacun cinq brins d'une herbe magique qu'ils introduisaient sous leur peau en jouant du couteau et à ce moment, voilà, ils choisissaient tout un troupeau de jeunes chevaux et s'en allaient avec dans les monts du Buzău. A l'ermitage des eaux. Ils recevaient l'argent, et y laissaient les chevaux. Ensuite, ils redescendaient dans Brăila, pour faire l'amour. Le chemin les dissimulait. Il n'était vivant que sous les pas des voleurs, il ne conservait pas les traces et tardait sous les rayons du soleil jusqu'à ce que la tête vous en fût échauffée, et au puits de Dimanche, où Florica tenait le cabaret, le temps que vous fassiez remuer le balancier, la route se lovait en craquelin, prenait place à table et réclamait deux portions d'ombre. Le prince, en revanche, demandait du vin.

— Quel prince?

— Notre prince. On apportait à la route l'ombre, et au prince le vin, et Florica riait beaucoup et très fort et ses yeux violets vous fendaient en éclairs. Son cabaret était emplacé dans le creux d'un vieux caroubier, aux bords revêtus de cire rouge pour empêcher qu'ils ne s'effritent davantage, que les années de l'arbre ne s'écoulent. La lumière, venue de l'autre rive du Danube, s'arrêtait sur le seuil, comme une femme sortant de sous la pluie, et glissait à l'intérieur une raie bleue. Aux deux tables de bois, on

pouvait saisir le temps entre les doigts, le feuilleter, et regarder de près les histoires de jadis.

— Florica savait-elle faire des sortilèges? Chez nous, on disait qu'elle liait les nuits.

— Pour lier les nuits, il fallait se couper les cheveux, et les siens étaient tressés en deux nattes qui lui arrivaient aux talons. Elle aimait être belle et elle était impatiente de vivre. Un jour, le prince lui a apporté une pomme des collines de Rîmnic. Florica l'a rompue en deux, un poulain est né de son odeur et de ses pépins, qui s'est enfui au galop dans la campagne, en hennissant, et aussi une grappe de lilas jaune. Ce lilas de la Saint-Jean, éclaboussé de charmes, les épouses le cherchent dans les vallées seulement pendant les nuits où la lune met au monde ses enfants et les change en étoiles qui brûlent par-dessus les maisons à cinq filles. C'était alors un été très riche, on avait envie d'y étendre ses os. L'abondance des herbes était si grande que les juments s'allégeaient les pis les unes aux autres en têtant. «Moi, dit le prince, en lui attachant une fleur de lilas dans les cheveux, je vais jusqu'à Brăila, mais ce soir je reviens et je t'y emmène aussi, chasse entre temps, dit-il encore, le jeune voleur que tu as caché dans la botte de melilot, sous le comptoir. Allez, ma route!» La route s'est hâtée de se dérouler, car elle était faite uniquement de terre prise au jardin du prince, et Florica délia la botte et le jeune voleur entra en sifflotant, les genoux d'abord, puis les hanches, enfin les épaules et la tête, dans les six, sept ou huit ourdissages que les papillons portaient d'un horizon à l'autre. Lorsque le jour s'égaya dans une lumière laiteuse, le prince parut sur le seuil. « Je suis prête, dit Florica, emmène-moi quelque part où nous nous divertissions avec vingt musiciens». « Mais oui, je t'emmènerai, mais avant cela, je veux que tu montes sur mes trésors, afin que je te couvre d'or fin.» L'entendant, Florica en perdit la tête de joie. Elle allait en dansant, et sa jupe, couverte de verroteries grandes comme les yeux de chevaux qui ne trouvent pas d'eau à boire, remplissait la nuit de cloches, absorbait la rosée des herbes. La route se tordait, trompeuse, sous sa danse brune, mais Florica ne la voyait pas, elle suivait des yeux la lune qui pénétrait par les lucarnes des greniers des maisons d'ombre et chantait à en consumer d'amour le jeune voleur qui dormait certainement par là, quelque part dans la luzerne. Elle pensait qu'elle allait le rassérener plus tard, en collant une monnaie en or sur la feuille de figuier de son bras, qu'il avait héritée de sa mère. Lorsqu'ils furent arrivés devant une porte couverte de vigne touffue, ils s'arrêtèrent.

— Le Prince était vieux, et fatigué.

— Il était jeune. Il était un peuplier revêtu d'astres. Ils entrèrent dans le caveau en se tenant par la main, et personne ne les a plus vus sur terre depuis lors. Deux hommes de Brăila, engagés par le prince, ont détruit la porte et muré l'endroit. À minuit, ils sont rentrés en ville, se sont arrêtés devant une vieille maison, ont frappé aux volets et ont attendu qu'on paie. Leur salaire leur fut vite donné, mais par la pointe du couteau. À l'aube,

le caroubier de la fontaine prit feu, et la route qui se nourrissait d'ombre disparut. Le reste, tu le sais...

— Je sais qu'avant que la neige ne commence à tomber, j'ai apporté trois branches de lilas jaune, et que je n'en vois plus une seule, aujourd'hui.

— Joița disait que c'étaient trois signes venus de sa sœur, Florica.

Les joues rouges de froid, Ruxandra revint de la chambre sous le moulin.

— As-tu trouvé la branche de genévrier? lui ai-je demandé.

— Elle a grimpé sur la maison et a sauté dans la lune.

— Cela signifie que les bonshommes de neige l'ont chassée.

— Ils n'avaient pas le temps de s'en occuper. Ils sont allés sous la glace pour réparer les huit canards de bois qui soutiennent le moulin.

— Allons, à table, lui dit grand-mère, il y a deux œufs durs.

— J'ai deux yeux bruns, et aujourd'hui je ne mangerai que de la neige et un glaçon.

— Tu auras aussi une bonne fessée pour supplément, ajoutai-je.

— Papa, tu le dis parce que tu ne me connais pas.

— Je te connais très bien depuis six ans et demi.

— J'avais six ans et demi lorsque je suis descendue pour retrouver la branche de genévrier. Mais tout à l'heure, dans l'escalier, j'ai accompli quatorze ans. Et si je fais un pas de plus, j'en aurai quinze.

Elle en fit deux et eut seize ans.

Et autour de nous, ce fut l'été.

Et le soir.

Trois jours de suite la lune se leva sur les chambres pleines de roses du crépuscule. Mais le quatrième jour, elle demeura immobile un milieu du ciel, depuis l'aurore et jusque vers le minuit — d'abord telle un sourcil étonné, puis comme un éperon de botte, puis comme une baguette de coudrier couverte de bourgeons et courbée par le vent. Ruxandra aurait facilement pu la rompre, mais elle attendait qu'un oiseau s'envolât de terre — et il est étonnant qu'aucun ne se fût encore envolé — pour accrocher une pêche à chaque bourgeon, en guise de remerciement à la lune qui aidait le blé à mûrir et le faisait tourner vers les horizons infinis comme un gigantesque déferlement de bons rêves. Le vent, qui se levait sur le lac, avait adopté un état de mélancolie, couvrait les peupliers de soupirs et, s'enivrant à les ployer seulement du côté des trains qui passaient de Bucarest à Brăila, taillait des angles curieux dans un nuage solitaire et courait sous l'auvent du moulin avec des vols de pigeons irréels, qui semblaient faits de verre et de soie fondue. Au delà du lac, dans un acacia, un hibou mâchonnait la brume, un chariot cahotait bruyamment entre les lignes de tabac, arrosant l'âme de tristesse odorante, et du blé s'élevait la voix brisée d'un chant mœlleux, comme une passion qui s'éteint et n'a pas le cœur de périr. Sous la lune flottaient des dentelles vertes, des dentelles noires — et d'une caroube de nacre (l'ombre de lune se reflétant dans d'autres cieux) se détacha un lambeau de route ancienne qui s'allongea à travers le champ de blé, avec

une voiture qui courait vers le moulin, tirée par des chevaux aux genoux ornés d'étincelles vertes, et emportant quatre personnes sur ses coussins — deux de neige et deux de lilas jaune.

Assise devant la table de la véranda, Ruxandra écoutait le bruit de la voiture qui se rapprochait et dans ses yeux rendus profonds plus que de raison par deux grains d'or, se glissait une ombre de crainte et d'attente fiévreuse. Elle aurait pu s'enfermer dans la maison, aurait pu crier — mais le blé, dans son déferlement étourdissant, brisait en épi l'odeur du sommeil, et pendant ce temps, les brins de paille se tressaient pour couronner le passage de la voiture. Près des chardons au bois et au destin de croix votive, les chevaux quittèrent leurs harnais et entrèrent dans les eaux pour se désaltérer, les deux bonshommes de neige frappèrent et répondirent pareillement par des coups de couteau. Ils roulèrent dans le blé, se battant avec rage — et la lune se cacha dans un nid d'hirondelle. Le vent s'était aplati dans la vallée, on n'entendait que le sifflement des couteaux, le craquement des mauvaises herbes brisées sous les corps et le mouvement infatigable des eaux. « Ce sont deux saisons qui luttent entre elles, se dit Ruxandra, les neiges d'hiver et les neiges d'été, pour faire savoir à qui est due la gloire du blé. Les chevaux sortirent de l'eau, se secouèrent, s'ébrouèrent, ramassèrent les blessés et firent faire demi-tour à la voiture. Quatre silhouettes s'inclinèrent en silence dans la direction de Ruxandra et disparurent dans l'horizon de la caroube de nacre. La route se roulait en rouleau derrière la voiture et lorsque Ruxandra quitta la terrasse et courut chercher les traces de l'aventure, elle trouva, à la lisière du champ de blé, la corne de la lune, tombée dans un buisson couvert de fleurs jaunes. À travers une extrémité de la lune, une veine d'eau coulait en glougloutant, à l'autre surgissaient des outardes qui tendaient le bec pour attraper des libellules, puis se plongeaient jusqu'au cou dans les herbes, frissonnant au glapissement du renard et bouleversant la fierté du vent.

En février, lorsqu'il neige sans discontinuer pendant deux jours et deux nuits, toutes sortes de choses étranges arrivent. Une fois ses seize ans accomplis, Ruxandra fit encore un pas et se retrouva âgée de six ans et demi.

— Papa ! m'appela-t-elle au même instant. Vois ! la branche de genévrier est de nouveau sous la poutre — et, tout en parlant, elle faisait tourner ses cheveux autour de son doigt, selon une très mauvaise habitude.

— Quatre petits lapins l'ont ramenée tandis que tu avais quatorze, quinze et seize ans.

— Où sont-ils?

— Ils dorment. Et, fatigués comme ils le sont après toutes leurs aventures, ils dormiront jusqu'au soir.

— Des aventures? Quelles aventures?

— Eh bien, voilà ! Ils vivaient avec leur maman en un endroit où l'été est perpétuel. Ce matin ils se sont levés tout affamés, et leur maman a posé sur la table un melon et a donné à chacun un couteau et une fourchette. Afin qu'ils ne salissent pas leur fourrure, elle leur a attaché à chacun une feuille de chou sous le menton. Ils ont mangé aussi les feuilles de chou,

bien entendu. Leur mère devait aller dans la forêt, à la recherche d'écorce d'arbre tendre. Elle les coucha dans un lit d'herbes odorantes et ferma la porte à clé. Mais eux, ils n'avaient pas sommeil et, gloutonnement, dévorèrent le plancher qui était fait de carottes, si bien qu'ils tombèrent tous, badaboum boum boum, juste sur la rive de notre lac, en plein dans la neige. Pleurant de froid, tout gelés, ils se précipitèrent dans les poches d'un homme qui avait cassé un trou dans la glace pour y attraper quelque poisson. Ils attendirent là sans bouger une heure environ, et lorsque notre homme constata qu'il n'y avait aucune chance d'accrocher un brochet, il s'en alla au bistrot pour y boire un petit verre et se réchauffer.

« Servez-moi vite une fine ! » cria l'homme, à peine entré dans le bistrot, et le voilà qui plonge la main dans sa poche pour en retirer l'argent. Il y trouve les quatre lapinots, les saisit par les oreilles et les pose sur le comptoir.

Le serveur les ratisse avec son bras et les fait tomber dans le tiroir. Là se trouvait aussi la branche de genévrier.

— Impossible, la branche a poussé dans la lune !

— Elle a voulu monter dans la lune, mais arrivé à mi-chemin, elle a trébuché et elle est tombé sur le seuil du bistrot. Les lapins, gloutons comme ils le sont, se sont précipités vers elle pour la grignoter, mais quand ils ont vu qu'elle mettait le feu aux fruits, ils ont reculé, tout effrayés.

— Comment ont-ils fait pour se sauver?

— Le bois dont est fait le comptoir est de la même famille que le bois du moulin et même que les huit canards de bois sur lesquels le moulin est posé. Il y avait là quelqu'un, à l'affût, qui a tout vu et me l'a fait savoir. Ce quelqu'un, c'est justement ton camarade Lăstun Ion. Il s'amuse dehors avec son traîneau, il attend que tu t'habilles, pour que vous alliez ensemble à l'école.

— L'école n'existe plus. Hier, je l'ai frottée avec un bout de couenne et je suis sûre que les chiens l'ont dévorée cette nuit.

— Pas question ! Tous les chiens des environs se sont battus cette nuit avec les loups et n'ont rien pu faire d'autre.

— Très bien, dit Ruxandra, je m'en vais avec Lăstun Ion. Mais à mon retour je veux causer avec les lapinots. Seule.

Il neige. Et moi, j'en suis à me demander où trouver quatre lapins parlants? !

En français par ANCA COSĂCEANU

Après avoir terminé, en 1969, ses études supérieures de philologie, TUDOR OCTAVIAN **(né en 1939) est devenu rédacteur à la revue** « Viaţa studenţească », **puis à l'hebdomadaire** « Flacăra », **où il déploie une riche activité journalistique. Il débuta en 1968 avec le volume** Histoires diverses, **suivi par** Novembre — vitesse **(roman, 1975),** L'Histoire d'un objet parfait **(récits, 1981, Prix de l'Union des Écrivains de Roumanie),** La Bande de Möbius **(roman policier, 1983),** Mihai le maître et son serviteur Mihai **(récits, 1983),** Le Fil principal; La Quadrature du cercle **(romans, 1985).**

Tudor Octavian

MIHAI LE MAÎTRE, ET SON SERVITEUR MIHAI

La route qui va chez le garde-forestier est défoncée la plupart de l'année. Les tracteurs et les poids-lourds du trust forestier la descendent et la remontent sans cesse, laissant derrière eux une sorte de labour boueux. On doit avoir des raisons sérieuses pour affronter les sept ou huit kilomètres jusqu'à sa demeure.

La maison, les granges et les appentis, l'écurie et le jardin sont, bien entendu, propriété d'État, mais l'État est très loin. Et, ici, c'est Mihai qui est le maître.

Vous avancez, vous avancez, et la peur vous saisit. Dans le fond de la vallée il fait sombre et humide, les bottes pénètrent profondément dans la boue jaune, une branche craque parfois, sourdement, le temps s'écoule lentement, et il faut être attentif où l'on pose les pieds.

Soudain, la lisière de la forêt et la demeure du garde.

Vous vous arrêtez, reprenez haleine et pensez: « Quel sacré sort que de vivre dans un tel désert ! »

Mihai, qui est étendu sur son lit, et dont l'ouïe est très fine, se soulève paresseusement, jette un coup d'œil par la fenêtre, vous aperçoit, de-

bout et tout étourdi dans la lumière blanche de la clairière, sale et harassé, et pense complaisamment: « On n'y peut rien, c'est le sort ! »

Les autorités ne s'aventurent que rarement jusque là. Lorsqu'un problème se pose, c'est le garde-forestier qui descend dans le village.

Mais quels problèmes pourraient-ils se poser? La forêt croît à son gré, on vole, bien sûr, on braconne, mais modérément, toutes les fois que les inspecteurs s'aventurent jusque là, ils en repartent avec une pièce de venaison ou un bidon de miel et, ce qui est de loin le plus important, personne ne lui envie ce poste.

En été, c'est vrai, c'est un plaisir, mais en hiver, qu'y faire en hiver?

Pour le moment, c'est l'été, le foin croît à plaisir, et dans la cour de Mihai le bétail déambule sans raison et mugit, les volailles gloussent et caquettent réclamant des grains. Mihai le maître, a des vaches à lait, de jeunes génisses et des taurillons, des cochons et des chevaux. Les cochons grognent et poursuivent les canards, quelques brebis essaient de se glisser à travers une brèche de la clôture et y restent prises, des essaims d'abeilles tournoient, affairés, autour de quelques ruches dont la peinture s'écaille, un troupeau d'oies se dirige vers la rivière, les canards cancanent désespérément, mais combien il y en a en tout, volailles et bétail, personne ne saurait le dire.

Mihai est dans la cuisine, étendu sur un coffre-banc. Il a les yeux fermés, il a placé sa main droite sous sa tête et écoute ce que lui dit son poste de radio. Il s'endort aussi, souvent, et, dans son sommeil, il est attentif à ce qui se passe dans le monde, où la guerre fait rage, quelles sont les tendances du roman moderne, dans quel département la moisson est achevée, que les ouvrières du textile de Buhuşi se sont engagées à accomplir le plan dès octobre, ce que le Conseil des vieux des Seychelle réclame et bien d'autres choses encore.

Sous le banc, un sale cabot, sa fourrure pleine de puces et de bardanes, gémit de temps à autre, comme à un appel d'amour. Le poste diffuse un concerto pour trompette et orchestre, on entend le chien japper, le speaker annonce les cotes des eaux du Danube, le cabot gémit longuement, un académicien explique en détail quels sont les facteurs de risque dans les actions psychomotrices, le clébard soupire et renifle plusieurs minutes à la suite.

Sous la fenêtre de la cuisine, la femme aux larges hanches de Mihai se repose, à l'ombre, renversée dans un fauteuil-lit type Mirela II, crasseux et aux ressorts qui percent ci et là à travers le tissu. Elle a sur ses genoux un petit pot de miel noir et gluant et une croûte de pain. La voix grave du speaker, qui parvient de la maison, énonce un nouveau succès des constructeurs de la centrale hydro-électrique de Borţa: le plan trimestriel d'enrochement a été dépassé de deux cent trente pour cent. Les poules picorent les miettes près du fauteuil et poussent même l'audace à s'emparer du pain. La femme plonge la croûte dans le miel et, d'un mouvement habile, en fait une boulette gluante qu'elle s'envoie jusqu'au fond du gosier. Tout le devant de son tablier est sali de miel et sur le duvet jaunâtre qui lui pousse depuis quelque temps au menton, des gouttelettes de miel brillent, les tapis

collent à ses talons quand elle va remplir son petit pot, les poignées des portes sont collantes, des mouches aux ailes lourdes bourdonnent autour de la jarre de miel oubliée derrière la porte, couvercle rabattu, la maison s'est remplie d'abeilles, et Mihai en chasse une de temps en temps, qui tournoie follement, excitée par la douceur des taches sombres sur la lourde table en bois de chêne.

Mihai le serviteur passe maintenant devant la femme, vacillant sous le poids des deux seaux remplis de son fermenté dans le lait caillé qu'il porte aux cochons.

— Hé, Mihai, crie Mihai le maître, que diable as-tu fait jusqu'à présent, où étais-tu fourré, hein?

Mihai le serviteur a treize ans. C'est un gosse vigoureux, en guenilles, qui chausse des bottes en caoutchouc de son maître.

— Où donc as-tu égaré les bêtes, hein? demande le maître sans bouger de sur son lit.

Mihai le maître a le ton d'un homme qui tient toujours la situation sous contrôle, mais qui gronde sans cesse les serviteurs afin qu'ils sentent son autorité. Les gens montent du village et travaillent pour lui, sans être appelés. Ils coupent son bois et le rangent pour l'hiver, rentrent les foins et les mettent en meule, cueillent le maïs, déterrent les pommes de terre et les portent dans sa cave, ramassent les prunes et font l'eau-de-vie. Les femmes de Vinerea Mică, aussi, montent jusque chez lui pour demander s'il n'y a rien à laver ou à blanchir. On peut voir, le matin, une de ces paysannes sans âge qui pousse le portillon, entre dans la cour à petits pas, les chaussures lourdes de boue, allume le feu sans plus attendre, et prépare le lait caillé pour en faire du fromage, met la soupe en train, et balaie autour du fauteuil où la femme de Mihai est allongée et mange son miel.

— Qui es-tu, hein? demande le maître sans tourner ses regards bien que la femme soit à deux pas de lui.

— La femme à Antohie, répond-elle poliment, et elle pétrit encore plus vite le pain, ou attise le feu, pour que le four chauffe.

Elle dit le nom de son homme afin qu'on sache bien, quand le moment sera venu, qu'il a droit à un chariot de bois. S'il le voulait, le maître aurait pu faire travailler pour lui tout le village. Les gens s'efforcent de se faire voir et de se rappeler à son bon souvenir.

— Dis donc, demande le maître, en automne, je ne crois pas t'avoir vu cette année !?

Le paysan rit, pas très bruyamment, afin qu'on voit qu'il apprécie l'humour du maître.

La femme est venue, dit-il. Elle a brisé le lin.

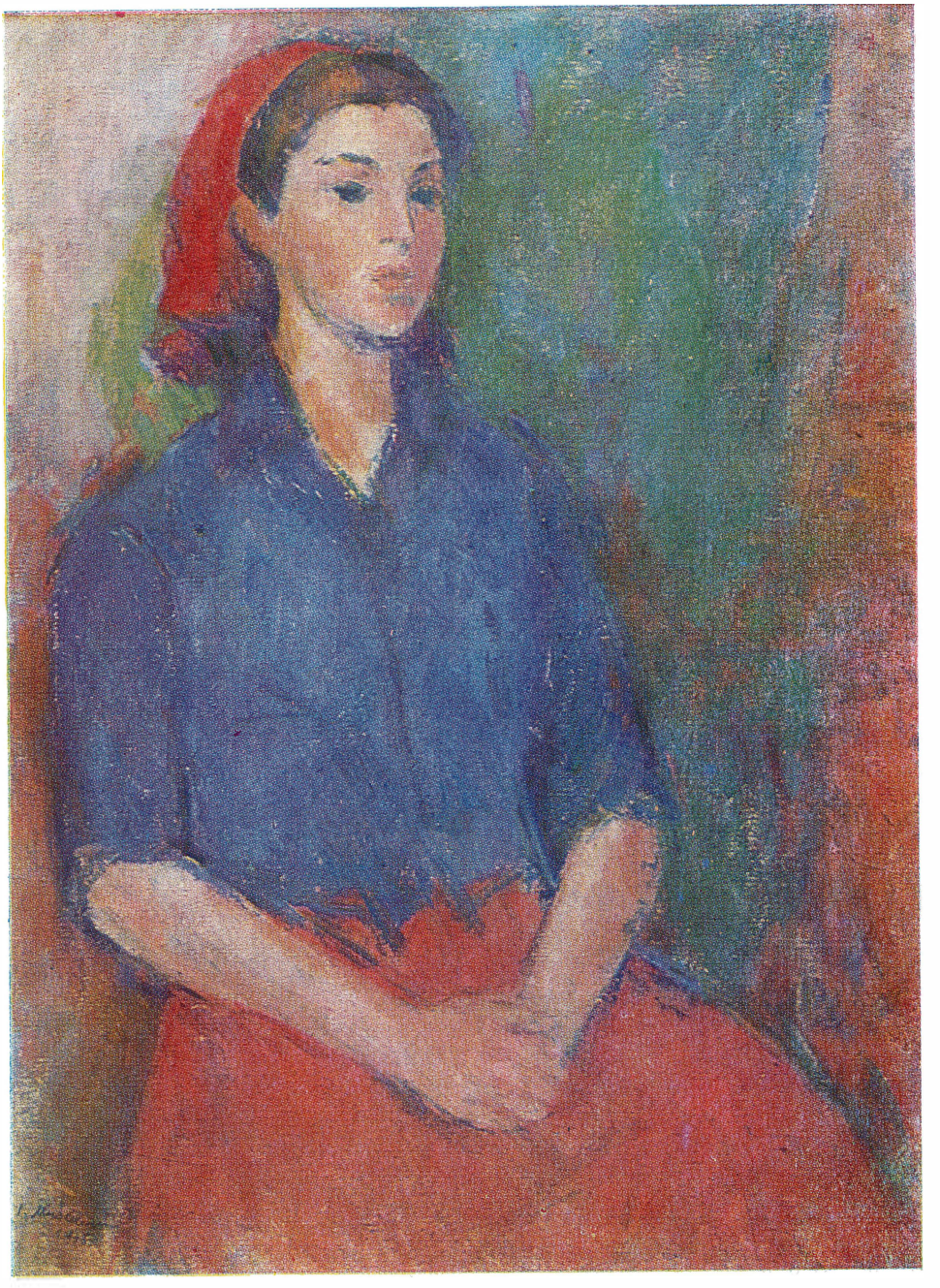
— Ah ! bon !

Puis:

— Quoi, cette mauviette est ta femme?

L'homme rit, bien entendu, un peu gêné. Cela veut dire que Mihai le reconnaîtra. Dans d'autres villages on peut voler plus aisément. Mais

ION MUSCELEANU:
Ouvrière (huile sur toile)



RĂZVAN IONESCU:
La Lauréate (huile sur toile)

ici, à Vinerea Mică, il n'y a qu'une seule route, de la forêt au village, et elle passe devant la demeure du garde.

Quand on parle de Mihai, personne ne pense au serviteur. Le gosse est le fils d'une veuve. Il a cinq frères plus jeunes. Sa mère l'envoie travailler chez le forestier. Mihai le maître, n'est pas avare. En fait, rien ne l'intéresse. Le soir, quand elles rentrent, les femmes emportent du fromage, des œufs, des pommes de terre. Ni Mihai, ni sa femme ne sont regardants.

— Laissez-en un peu dans les casseroles, leur crie la grosse épouse de Mihai, les mâchoires toutes collées de miel.

Rien n'étonne Mihai le maître et sa femme aux larges hanches. L'hiver succède à l'automne et l'été au printemps, les ruches se remplissent deux ou troix fois par an, le bétail se nourrit seul, où il le peut, des dizaines de poulets qui sortent des œufs en avril et en mai, les renards en laissent bien la moitié, le lait va aux cochons, il y a de la viande à profusion pour les bêtes sauvages et pour les hommes, et si on ne veut plus de crème, eh bien, on met quelques champignons sur le gril. Ils n'ont plus été en ville depuis une vingtaine d'années. Y a-t-il encore des villes? Tout ce que la radio transmet se passe-t-il vraiment? Il n'y a rien d'étonnant. Toutes les choses sont à leur place. La vie à la demeure de forestier effraie bien un peu les gens. Le maître somnole, la joue contre son poste de radio, sa femme s'empiffre. Une fois ou deux par an, le maître est pris d'une sorte de frénésie et disparaît pendant plusieurs jours. Il y a toutes sortes de femmes dans la forêt, qui cueillent des framboises ou des myrtilles. Mihai rentre parfois avec un œil au beurre noir et une épaule démise. Lorsque les pluies d'automne approchent, et qu'une raffale lave les hêtres, l'air devient lourd d'odeurs et une fraîcheur parfumée l'envahit, le faon que l'on a élevé dans l'enclos derrière la maison s'affole, se jette contre les planches, à l'appel de la forêt, et Mihai se lève aussi de sur sa couche et ses narines sèches commencent à frissonner.

— On reprend du poil, hein? lui demande ironiquement sa femme, tandis que l'appareil de radio, tombé aux pieds du lit, transmet les nouveaux succès des constructeurs du barrage de Borţa.

Il est tard, les vaches errent dans la pré ou sur les collines, les pis pleins, qu'on oublie parfois de traire, le lait en coule, les poules vont se nicher dans les mangeoires pour pondre, sous le museau du cheval, les poulains ont des museaux pleins de jaune d'œuf. Le renard vient au grand-jour et vole des canards, sous le banc, le cabot gémit. Cela sent la bête en sueur et l'herbe écrasée sous les pieds, dans les étables, le purin fermente, dans les granges, sous les tas de bois, dans la paille des greniers, des dizaines, ou peut-être des centaines d'œufs pourrissent et commencent à puer. Le taureau a versé un bidon de miel et secoue la tête, affolé, pour échapper aux essaims de mouches et d'abeilles, un cochonnet fouille rageusement avec son groin dans un sac de farine de maïs.

... En essence, affirme une voix raffinée — et Mihai le maître tend la main et met le volume au maximum, — le solipsisme est la conséquence logique nécessaire de tout idéalisme subjectif...

Quant à Mihai le serviteur, il n'est pas là, il a disparu.

— Appelle-le donc, toi, Mihai ! dit la femme.

Le forestier baisse le volume, s'assied un instant sur son lit, le chien sent le mouvement au-dessus de lui et remue en hoquetant.

— Je m'en vais le chasser, dit Mihai. Ne l'appelle plus. Il est trop bête.

— C'est un fainéant, ajoute sa femme.

— Ce n'est pas un fainéant, précise Mihai, c'est un sot. Je m'en vais le chasser, et demain il m'en viendra un autre. Tout aussi sot. Dans tous ces villages il n'y a que des sots.

La femme de Mihai l'approuve, bien qu'elle soit, elle aussi, née dans l'un d'eux. Ils vivent ensemble depuis quarante ans, elle s'est habituée à la vie dans la forêt et, en fait, elle s'en fiche de Mihai le serviteur.

Un jour, un instituteur surgit devant la maison du forestier.

— J'aurai des ennuis, dit l'instituteur. Il faut, au moins, que je lui apprenne à signer son nom.

— Vous pouvez l'emmener, dit Mihai, le maître, il n'est bon à rien.

— On me demandera des comptes. On dira que j'ai ignoré le garçon, c'est bien un être vivant, quoi?

Le forestier semble vouloir se mettre debout, mais pas tout à fait. Assis sur banc, les yeux embrumés de sommeil, il pense qu'il devrait donner quelque chose à l'instituteur.

— J'ai du miel.

— Je l'emmène, dit l'instituteur amèrement. Je dois l'emmener.

Ils s'en vont, pataugent dans la boue argileuse de la vallée, sur la route forestière, et l'instituteur lui demande:

— Combien font deux fois deux?

Mihai le serviteur, se tait.

— Tu n'es qu'un entêté, tu m'entends, mon petit, Mihai. Il y a une école, explique ensuite l'instituteur à la veuve, lorsqu'ils arrivèrent au village. Là, on réussit à enseigner quelque chose même à ces grands qui ne savent rien.

— Que sait-il? demande le directeur de l'école.

— Eh bien ! dit l'instituteur, moins que rien.

— Combien font deux fois deux?

Mihai le serviteur se tait, bien entendu.

— Regarde-moi, dit le directeur, et lui soulève le menton dans sa main.

— Je vous ai dit, d'ailleurs... insinue prudemment l'instituteur.

— Comment est la vie, hein? lui demande l'instituteur sur un ton compatissant.

— La vie? pense Mihai en fixant les yeux endormis du gros ventru, eh bien, on vit comme on peut, seulement qu'il y a bien des sots !

Mihai monte au dortoir, fourrage dans son coffre et en retire quelques pages. Bientôt la clochette sonne, annonçant que l'heure est venue d'éteindre les lumières. Les gamins se précipitent aux waters. L'obscurité les enveloppe. De la rue, un rayon de lumière provenant d'une ampoule que le vent balance, tombe sur le lit du garçon. Couché sur le côté, la tête appuyée sur sa main, Mihai le serviteur lit: « « *Squelette* 1. *(anat.)* ensemble des os qui

constitue la charpente de corps de l'homme et des vertébrés. 2. Structure jouant un rôle de soutien d'une construction ou d'un système technique, formée de poutres, piliers, longerons et nervures etc. rattachés entre eux d'une manière rigide ou élastique et formant un système spatial. 3. (fig.) Grandes lignes d'un ensemble, plan. » Après avoir répété plusieurs fois en pensée ou en remuant les lèvres, Mihai commence à se tâter: les genoux, les épaules, le sternum, la cuisse. Il promène son index sur la ligne des côtes et se montre fort mécontent. Il descend du lit, ouvre son coffre, fourrage dans les papiers, en tire un fascicule. Puis, il se glisse à la hâte sous sa couverture, et lit: « *longeron* (mot français). Élément de résistance, de la forme d'une poutre en bois ou en métal, placé longitudinalement dans son squelette, dans le cadre d'une machine ou d'une installation. »

Mihai médite un temps sur le mot « longitudinalement ». Après l'avoir trouvé, dans un autre fascicule, il essaie de comprendre ce qu'est une vertèbre. De la vertèbre, il passe à la pyroxiline, puis à l'effet Owen. Il apprend ce que Owen a fait, mais a besoin, ensuite de comprendre en quoi consiste cette réaction. Par suite d'une subtile mutation de sens qui abondent dans le dictionnaire, il se retrouve lisant l'article sur le réalisme, et apprend qu'aux États-Unis le représentant le plus autorisé du réalisme critique est Santayana. Ayant à choisir entre Santayana et les États-Unis, il lit le chapitre concernant les États-Unis et contemple la carte, en couleurs. À une heure de la nuit, lorsqu'il était absorbé par la description de la Terre et avait juste achevé à sa grande satisfaction, la lecture de la biographie de Prokofiev, Mihai est interpelé par le pédagogue de service.

— Nous avons un phénomène, annonce ce dernier le lendemain aux professeurs réunis. Peut-être n'est-ce qu'un débile mental doué d'une mémoire fabuleuse, mais peut-être est-ce un génie.

— Qui est-ce? demande le directeur.

On fait appeler Mihai. L'éducateur le tient par les épaules et ébouriffe parfois ses cheveux avec sympathie.

— Que sais-tu donc, hein? demande le directeur d'un ton sceptique.

— Tout ! répond l'éducateur, très fier. Mille pages par cœur. Il écrit correctement et vite, mais avec des caractères d'imprimerie. Il s'intéresse à l'anatomie, à la chimie, à la physique et aux biographies des savants. Pour ce qui est des mathématiques, là, je dois reconnaître que ça cloche terriblement.

— Combien font deux fois deux? demande le directeur soudain égayé.

Mihai le contemple longuement et pense: « Un bœuf fieffé ».

Bientôt, l'inspectorat départemental est mis au courant du phénomène. On organise une classe spéciale, des commissions du Ministère de la Santé et du Ministère de l'Enseignement se succèdent, les journaux en parlent. À quatorze ans, Mihai a déjà appris tout ce qu'un bon élève sait au bout de huit années d'écoles. Au lycée, bien sûr, il se heurte à quelques difficultés, mais au bout d'un an, il les a surmontées. Après le lycée, l'université, il étudie la médecine, se spécialise en gynécologie, l'éducateur qui la découvert conti-

nue à croire à son génie, mais le temps passe, Mihai travaille dans un hôpital, c'est un médecin comme tant d'autres.

Un jour, chez Mihai le forestier, un des paysans embauchés pour mettre des signes aux arbres dit:

— Savez-vous ce que le monde raconte not'oncle Mihai?

Le forestier hausse les épaules. La radio hurle tant et plus, transmet à tue-tête, de la cuisine, le bulletin des nouvelles: une attaque terroriste en Italie, une femme qui a accouché de cinq jumeaux, le département de Ialomița n'a pas encore fini de moissonner, la centrale hydro-électrique de Borța a, de nouveau, dépassé les prévisions de son plan d'enrochements de cent trente pour cent. Et lorsqu'on annonça l'heure exacte, on entendit, au loin, un jappement de chien aigu et prolongé.

— Qu'est-ce que ça peut bien me faire, hé ! l'Antohie, ce que le monde raconte? Toi, sois astucieux, joue bien de ta hache et je te le dirai, moi, comme est le monde et ce qu'il vaut.

— Ce Mihai, le vôtre . . .

La femme du forestier est étendue à l'ombre, dans son fauteuil type Mirela II, les ressorts ont laissé des signes ronds sur son large dos à la chair molle, des abeilles bourdonnent tout autour, mais la femme mange son miel qu'elle râcle dans le pot avec un croûton de pain et se sent à son aise.

— Quel Mihai, hein, Mihai? demande la femme.

— C'est vrai ça, fait Mihai, surpris, quel Mihai?

— Bi-i-ien . . . grogne Antohie, qui semble blessé dans son orgueil. On verra bien.

Et il se rend à la ville. Il s'informe, demande où se trouve le docteur Mihai, fait le tour des cabinets médicaux, pose des questions, examine les visages, demande l'âge, note des dates. Lorsqu'il arrive chez le gynécologue, il n'hésite plus, il est sûr.

— Docteur, dit l'infirmière, il y a là un paysan un peu dingue. Il veut que vous le consultiez.

— Que je le consulte? demande le médecin en riant. Eh bien, faites-le entrer !

Antohie entre sagement, puis se précipite vers le docteur, veut lui baiser la main, feint la sottise, mais est très visiblement mal à l'aise.

— J'ai des douleurs, dit Antohie. Va chez le docteur Mihai, qu'on ma dit, c'est un brave homme. Il les a tous guéris.

— . . . et on t'a envoyé chez moi?

— Tout juste !

— Voyez-vous, dit le docteur Mihai en riant et en se tournant vers l'infirmière, c'est ces gens que je dois guérir. Enfin, mon bon, qu'est-ce qui te fais mal?

— Ça me gratte dans la gorge.

Le gynécologue lui demande d'ouvrir la bouche, de dire: « a-a-a », lui donne une ordonnance et renvoie Antohie chez lui.

— D'où êtes-vous?

— De Vinerea Mică. Je travaille chez Mihai.

— Chez le forestier, dit le docteur.

— Tout juste, répond Antohie, l'air de celui qui a échappé à un gros ennui.

Après avoir quitté le docteur, Antohie s'en va tout droit chez le forestier. Il y arrive tard au soir, les lumières sont éteintes, une vache mugit longuement dans l'étable, un chien gémit doucement quelque part.

— Qu'est-il donc arrivé, hein? grogne Mihai le maître, les yeux lourds de sommeil.

Dans la maison, le poste de radio transmet les dernières nouvelles: ce qu'il y de nouveau à Borţa, quelle est la situation des enrochements, quels autres succès on a encore remportés . . .

— J'ai été chez le docteur, dit Antohie, je l'ai vu et nous avons causé de vous.

— Quel Mihai, hé ! Mihai, entend-on la voix de la femme du fond de son lit.

— Le sot ! éclate Antohie. Le sot qui soignait les vaches !

— Et c'est lui qui t'a dit: tiens-toi bien, hé, l'Antohie, je suis le sot de Mihai, et maintenant je suis médecin?

— Non.

— Quel Mihai? soupire la femme de Mihai, tout endormie. Que dit le monde? De quoi parlez-vous?

— Quel Mihai? se demande le forestier à haute voix . . . Et puis, quoi? je m'en fiche du monde, moi. Quel Mihai?

En français par TEODOR SAULEA

Lucian Blaga, le diplomate

Personnalité proéminente de la spiritualité roumaine, le poète, dramaturge et philosophe Lucian Blaga — dont Mircea Eliade disait en 1937, après l'élection à l'Académie roumaine du lettré de Lancrăm, qu'il était «l'un des rares créateurs roumains que la connaissance universelle n'effraie pas» et qui « a traversé avec intrépidité toutes les géographies spirituelles, tous les climats et toutes les cultures» — inscrivit également son nom parmi les écrivains diplomates qui servirent avec dévouement les intérêts pérennes du peuple roumain.

Dans le climat actuel, propice à la valorisation de notre héritage classique, maintenant que l'histoire a intégré Blaga dans la culture roumaine comme une de ses valeurs de pointe, il convient un quart de siècle après sa disparition, de relever aussi son activité de diplomate, comme une composante importante de sa personnalité.

Il fit ses débuts dans la diplomatie dès la fin de la première guerre mondiale, — après qu'eut été réalisée cette unité nationale du peuple roumain à laquelle ce dernier avait tant aspiré au long des siècles, — étant nommé, le 1er novembre 1926, attaché de presse près la Légation roumaine de Varsovie.

La présence de Lucian Blaga sur la scène de la diplomatie roumaine au cours d'une période de forte affirmation et d'ouverture dans les relations internationales de l'État national unitaire roumain s'inscrivait dans la ligne des préoccupations visant à assurer l'existence d'un corps de diplomates capable d'agir avec compétence en vue de défendre et de promouvoir les intérêts majeurs de peuple roumain. Rappelons en ce sens qu'après la première guerre mondiale de nombreuses personnalités de la vie culturelle et scientifique roumaine telles que: Dr Ion Cantacuzino, Elena Văcărescu, George Oprescu, Dimitrie Negulescu, Constantin Contzescu, Oskar Walter Cisek, Dimitrie N. Ciotori, Ion Pillat, Marcu Beza, Aron Cotruş et bien d'autres, ont travaillé dans différents secteurs de la diplomatie aux côtés des grands diplomates que furent Nicolae Titulescu, Ion Gh. Duca, Nicolae Petrescu Comnen, Grigore Gafencu, Vespasian V. Pella, Viorel V. Tilea ou Constantin Antoniade. Il nous sera ainsi possible de mieux comprendre les efforts qui furent faits alors pour en arriver au «diplomate idéal», celui que le critique George Călinescu caractérisait ainsi, il y a de cela une quarantaine d'années: «De nos jours, un bon diplomate doit non seulement être doué d'un charme personnel élémentaire, mais encore être bien informé dans une certaine direction et, en ce qui nous concerne, nous, les Roumains, être même une valeur incontestée dans un domaine quelconque, capable de pénétrer dans les milieux cultivés et de faire honneur à notre pays.»

Afin de donner une image des plus exactes et nuancées de la manière dont Blaga a satisfait à son métier de diplomate, a défendu les intérêts nationaux, a contribué à promouvoir la culture roumaine à l'étranger, à faire connaître l'apport roumain au trésor mondial de valeurs matérielles et spiri-

tuelles, nous ferons appel à ses propres témoignages, tels qu'ils furent consignés dans les synthèses, notes et rapports de son importante correspondance diplomatique.

Bon observateur et analyste des réalités politiques polonaises, du cours des événements européens, des orientations et tendances révisionnistes de différents pays, Lucian Blaga décrivait ainsi, dans un rapport envoyé de Varsovie le 13 janvier 1927, la tension qui caractérisait les relations germano-polonaises: « La presse allemande, sans distinction de nuance politique, celle de gauche aussi bien que celle qui est le plus authentiquement teutonique, a de nouveau montré ses crocs de métal à sa voisine pacifiste. Les journaux allemands réclament la rectification des frontières entre l'Allemagne et la Pologne. »

Dans un style sobre et concis, le diplomate roumain relevait encore, avec inquiétude, d'autres aspects et événements majeurs de la scène politique polonaise, attentif au sens des agitations politiques intérieures dans lesquelles se trouvaient impliqués des groupes et des partis, des personnalités politiques et militaires.

Cependant, c'est l'esprit du peuple polonais que le poète s'efforçait avant tout de pénétrer, et c'est aux relations culturelles entre la Roumanie et la Pologne qu'allait son intérêt. Décrivant les fêtes consacrées à la mémoire du célèbre compositeur Frédéric Chopin, il en surprend quelques éléments significatifs: « L'observateur étranger — remarquait le diplomate roumain — a souvent l'occasion de constater combien le peuple polonais aime le faste, d'ailleurs profondément marqué par l'abondance et l'excès de formes du baroque. » Pour Lucian Blaga — qui transmit l'hommage de la Roumanie au grand compositeur polonais en un discours de grande tenue — « les fêtes consacrées à Chopin ont constitué une excellente occasion de connaître une bonne partie du monde artistique et littéraire de Varsovie. »

Soucieux de promouvoir la littérature roumaine, le diplomate roumain écrivait, dans le même rapport diplomatique, rédigé en décembre 1927: « J'ai constaté qu'en matière de propagande culturelle, le simple texte informatif n'impressionne nullement; c'est pourquoi je me suis efforcé de composer de mon mieux mes articles sur la littérature roumaine, afin qu'ils puissent donner, par leur qualité stylistique même, un aperçu de la qualité des œuvres prises en discussion. Je pense que jusqu'à ce qu'on ne publie de bonnes traductions de la littérature roumaine, c'est là la seule voie possible permettant d'attirer l'attention sur nous. » Après avoir ajouté qu'il avait publié dans « *Glos Prawdy Literacki* » plusieurs articles sur la vie culturelle dans notre pays, dont, un, de plus grandes proportions, consacré à la poésie roumaine à commencer par Octavian Goga et à finir par Ion Barbu, le diplomate roumain communiquait ses intentions pour l'avenir: « Je suis en train d'entreprendre une action plus systématique d'échange de pièces de théâtre entre nous et les Polonais. Je considère cet aspect de la propagande culturelle comme étant de très grande importance, et je m'efforcerai de mener à bonne fin des discussions entamées avec plusieurs hommes de théâtre. »

NAJNOWSZA POEZJA RUMUŃSKA
OKTAWJUSZ GOGA — TUDOR ARGHEZI, G. OPRESCIA I NAJMŁODSI
LUCIAN BLAGA

Lucian Blaga: La nouvelle poésie roumaine, article publié dans le journal polonais « *Glos Prawdy Literacki* », janvier 1927

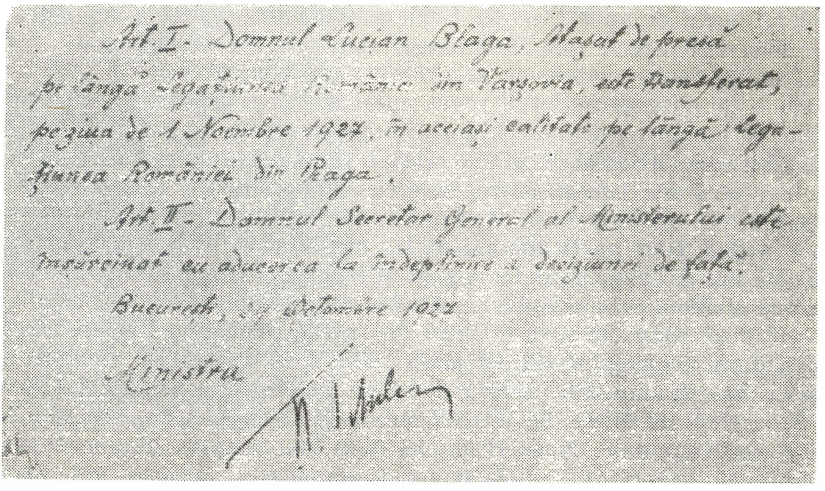
L'activité de Lucian Blaga à Varsovie, dans cette période où l'on voyait se dessiner, dans les différentes chancelleries diplomatiques européennes, de nouvelles tendances et orientations dans la politique internationale, dont certaines vivement prises en discussion à l'organisation mondiale de Genève, ne fut cependant pas ignorée à Bucarest, où la direction du Ministère des Affaires étrangères avait été confiée, dès l'été 1927, à l'éminent homme politique Nicolae Titulescu. Si bien qu'après avoir été transféré pour quelques mois à Prague, où il initia également toute une série d'actions visant un rapprochement des relations roumano-tchécoslovaques et une meilleure connaissance des deux pays, faisant suite à la disposition donnée par le chef de la diplomatie roumaine, Lucian Blaga fut nommé, le 1er avril 1928, attaché de presse près la Légation de Roumanie à Berne.

En Suisse, à Genève, l'écrivain diplomate eut la chance de se trouver en contact avec les correspondants de journaux « des quatre coins cardinaux » et de faire la connaissance d'éminentes personnalités politiques et diplomatiques, ayant également la possibilité de suivre « en direct », en sa qualité d'attaché de presse, les débats orageux des Assemblées et des Conseils de la Société des Nations, à la tribune de laquelle prirent la parole au long des années de remarquables personnalités politiques. Il put aussi suivre de près la fructueuse activité de la Commission de Coopération intellectuelle, dont firent partie d'illustres personnalités scientifiques, culturelles, artistiques et politiques de l'époque: Henri Bergson, Paul Valéry, Gilbert Murray, Marie Curie-Sklodowska, Albert Einstein, Paul Painlevé, Aikitu Tanakadate, Wu Shi Fee et bien d'autres. Et c'est toujours là, sur la terre hospitalière de la Suisse, aux côtés de ses compatriotes des délégations de la Roumanie à la Société des Nations (dont ne manquaient pas le ministre des Affaires étrangères Nicolae Titulescu, en sa qualité de chef de la délégation): Vespasian V. Pella, Constantin Antoniade, George Oprescu, Elena Văcă-

rescu, Alexandrina Cantacuzino, Virgil Madgearu, Constantin Kirițescu, Edmond Ciuntu et autres — que Lucian Blaga fut appelé à répondre aux nombreuses obligations que réclamaient son activité de diplomate dont il s'acquitta en toute conscience et avec grande compétence.

Mais sa mission à Berne revêt aussi d'autres aspects significatifs du domaine de la culture et des relations roumano-suisses en général. C'est avec satisfaction que l'attaché de presse relatait dans un rapport du 22 décembre 1928, le succès des actions entreprises en Suisse afin d'y faire connaître la géographie et l'histoire de la Roumanie, les coutumes du peuple roumain. Il mentionnait tout particulièrement les conférences du scientifique suisse, dr E. Wetter-Arbenz, dont le voyage d'étude en Roumanie avait contribué à une meilleure connaissance entre les deux peuples et à leur rapprochement culturel. Dans le même ordre des préoccupations, Lucian Blaga se référait, dans un rapport du 10 mars 1930, à la conférence du professeur de linguistique romane Ch. Jaberg de l'Université de Berne, qui tint au Pen-Club de la capitale suisse, devant un public « très choisi », un exposé intéressant sur la Roumanie. Nous trouvons dans son rapport diplomatique des informations scientifiques extrêmement précieuses: « Dans ses exposés, l'éminent professeur a parlé en termes fort élogieux de l'État roumain, du sens artistique et de l'esprit créateur du paysan roumain, dont les créations spontanées dans les domaines de la poésie, de la chanson et de l'art, lui ont beaucoup donné à penser et ont ébranlé la théorie, courante dans les cercles scientifiques d'Occident, que la culture ethnographique ne serait formée que des restes et des reflets d'une culture citadine supérieure d'autres époques. » Relatant les discussions qu'il avait eues après la conférence avec le professeur Singer, président du Pen-Club, qui soutenait cette théorie mentionnée, Blaga informe que, bien au contraire, lui-même avait souligné que « le paysan roumain continue à créer, aujourd'hui encore, avec une inépuisable spontanéité, ce qui dénote que les influences — du dehors ou d'en haut — sont en ce cas seulement un matériau en incessante transformation. »

C'est avec amour et fierté patriotique que l'attaché de presse roumain relatait le succès des conférences tenues par Nicolae Iorga en 1930 à Berne et à Zurich, le grand historien étant un défenseur infatigable de la terre ancestrale et un inégalable « ambassadeur » de la culture roumaine à l'étranger. Les rapports diplomatiques de la Légation de Roumanie à Berne soulignaient aussi bien le désir des cercles culturels suisses « que l'apôtre de l'intellectualité roumaine, dont le nom est connu et honoré aujourd'hui dans toutes les sphères culturelles des pays civilisés, soit entendu aussi dans les grandes universités suisses de langue allemande », que « l'immense succès » remporté par les conférences du savant roumain. Dans son rapport du 17 mai 1930, après avoir rappelé que l'écrivain et critique littéraire du journal « *Bund* », Hugo Marti, avait comparé N. Iorga aux « hommes universels de la Renaissance » et que « *Neue Berner Zeitung* », « *Berner Tageblatt* » et « *Neue Züricher Zeitung* » avaient présenté la personnalité de l'illustre professeur en termes non moins flatteurs, Lucian Blaga offrait encore d'autres détails



Art. I - Domnul Lucian Blaga, Atașat de presă pe lângă Legațiunea Românie din Varșovia, este transferat, pe ziua de 1 Noembre 1927, în aceiași calitate pe lângă Legațiunea României din Praga.

Art. II - Domnul Secretar General al Ministerului este însărcinat cu aducerea la îndeplinire a deciziunei de față.

București, 29 Octombre 1927

Ministru

La nomination d'attaché de presse à Prague de Lucian Blaga, signée par Nicolae Titulescu, ministre des Affaires étrangères, le 29 octobre 1927

intéressants: « Devant une salle archipleine, où se trouvaient encore, en dehors de monsieur Musy, président de la Confédération, monsieur le Conseiller fédéral Motta, chef du département politique, le corps diplomatique, monsieur de Marcilly, l'ambassadeur de France en tête, toute la société bernoise, les autorités fédérales et cantonales, les membres de la société locale d'histoire, ceux de l'association libérale « Pen-Club », les hauts fonctionnaires et les représentants de la presse et, enfin, une délégation d'une centaine d'étudiants qui occupaient les deux côtés de la salle, et dont les uniformes, de différentes couleurs, donnaient à l'assemblée un aspect fort pittoresque, monsieur le professeur Iorga commença sa conférence sur « *Les combats des paysans pour la liberté au XIVe siècle: la bataille de Sempach en Suisse et celle de Posada en Roumanie* ». Après avoir souligné le parallèle entre les deux batailles livrées par des paysans, Blaga mentionnait la synthèse faite par l'historien roumain concernant la lutte des paysans au XIVe siècle en Europe, dans le cadre de laquelle la Valachie, avec Posada, et les cantons suisses, avec Sempach, acquéraient une importance particulière, « en tant que facteurs créateurs d'histoire ». Et il concluait, estimant que cette manifestation, réalisée avec le concours de l'historien Nicolae Iorga, avait « brillamment et utilement » contribué à une bonne et féconde propagande culturelle de notre pays en Suisse.

L'action en vue d'une meilleure connaissance et d'un rapprochement culturel roumano-suisse, de diffusion des valeurs spirituelles roumaines, acquit dimension et contenu grâce à l'infatigable activité de Lucian Blaga, auteur d'œuvres littéraires remarquables. Dans un rapport du 29 novembre 1929,

le ministre de Roumanie à Berne, Mihail Boerescu, soulignait avec satisfaction: « le beau succès enregistré par le drame *Manole, le Bâtisseur*, œuvre de monsieur Lucian Blaga, notre attaché de presse, admirablement traduit par Hugo Marti, le rédacteur littéraire du « *Bund* », mais aussi merveilleusement mis en scène et interprété par la troupe du « Stadtteater » de Berne »; et quelques jours plus tard, le 4 décembre 1929, il écrivait que *Manole, le Bâtisseur* avait obtenu un grand et réel succès, tel qu'une pièce étrangère n'en obtient que rarement, et que le « *Journal de Genève* » n'avait pas exagéré en estimant que « cette pièce sera sans doute le clou de la saison théâtrale 1929—1930. »

Le 30 mai 1930, l'attaché de presse roumain relatait qu'il avait participé à l'assemblée annuelle des écrivains suisses grâce à la bienveillance de l'écrivain Hugo Marti, directeur littéraire du journal « *Bund* », expliquant qu'il avait accepté l'invitation dans l'idée de prendre contact avec plusieurs rédacteurs littéraires des différents journaux. Quant aux entretiens qu'il avait eus sur la littérature, l'art et l'esprit roumains, l'écrivain et diplomate roumain disait: « J'ai parlé du grand progrès qu'enregistrent dernièrement les lettres roumaines, des différents courants littéraires, de notre pays et j'ai aussi souvent répondu aux questions politiques qui m'ont été posées. J'aime à croire que j'ai réussi à conquérir de nouveaux amis, des personnes qui ne comptent pas parmi les moindres. » Le communiqué « Rador » du 26 mars 1931 nous renseigne sur d'autres manifestations organisées par Lucian Blaga à Berne: la Société ethnographique suisse « Gesellschaft für Volkskunde » consacra une soirée à la poésie et à l'art roumains où l'écrivain Hermann Hauswirth tint une conférence « très intéressante » sur la poésie populaire roumaine et y lut plusieurs ballades dont la *Mioritza* et d'autres poésies populaires lyriques de son admirable anthologie roumaine, tandis que Lucian Blaga ajoutait des explications qui contribuèrent à la compréhension des créations populaires roumaines les plus caractéristiques.

À l'époque de son séjour à Berne, Lucian Blaga n'a jamais cessé de se préoccuper de ses compatriotes et entretenait une ample correspondance avec nombre de personnalités culturelles: avec le dramaturge Gheorghe Ciprian, dont la pièce *Omul cu Mîrțoaga* (« L'Homme au canasson ») fut représentée au Théâtre d'État de Berne, le diplomate roumain jouant à cette occasion un rôle de médiateur important entre le metteur en scène, le directeur du théâtre et l'auteur, par exemple, ou avec le compositeur Sabin Drăgoi, afin de faire inscrire son opéra *Năpasta* (« Le Malheur ») dans le répertoire du théâtre de Berne. Mentionnons, également, l'appui accordé au professeur Tiberiu Morariu, qui tint en 1932, en Suisse, des conférences sur le passé du peuple roumain, ses coutumes, sa langue et son art.

La nomination de Lucian Blaga, comme conseiller de presse près la Légation de Roumanie à Vienne, le 1er novembre 1932 — quelques jours après que Nicolae Titulescu eut pris, pour la seconde fois, la direction du Ministère des Affaires étrangères — au cours d'une période d'évidente instabilité de la situation politique européenne, signifia, également, une reconnais-

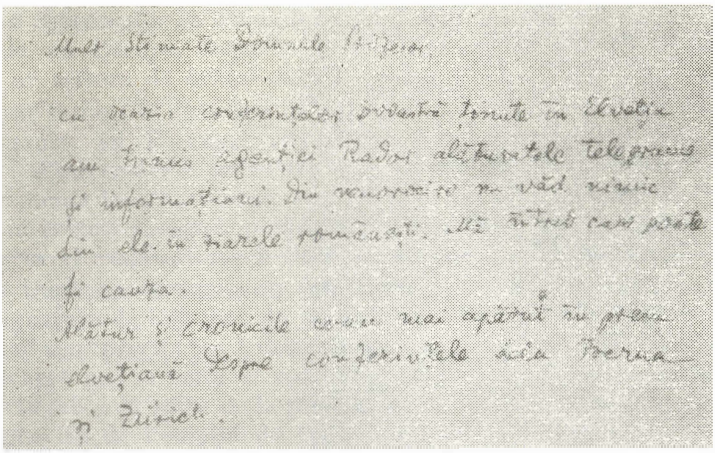
sance de l'activité féconde qu'il avait déployée en Suisse et de ses capacités d'observateur, d'analyste et de commentateur exceptionnel.

Dans ses souvenirs sur Nicolae Titulescu, en automne 1945, Lucian Blaga disait, de la mission qui lui avait été confiée: « Mon transfert, que j'avais d'ailleurs souhaité, se fit, par hasard, juste en un moment où la situation en Autriche promettait de devenir particulièrement intéressante pour un observateur étranger. »

Se rapportant aux exigences du chef de la diplomatie roumaine, à sa vision politique en cette conjoncture internationale, Blaga soulignait que Titulescu voulait être informé « au jour et à l'heure » de tout ce qui se préparait à Vienne. Il les avait tous avertis que l'Autriche allait devenir sous peu « le point le plus sensible de l'épiderme du continent », et il prévoyait que c'était là que se produiraient les événements les plus symptômatiques des années futures. Décrivant l'instabilité intérieure et les agitations politiques autrichiennes de l'été 1934, Lucian Blaga note:

« On ne peut plus guère se faire une idée objective de la situation politique de l'Autriche en lisant les articles et les informations qui paraissent dans la presse locale. S'il fallait en croire les journaux, il règne en Autriche un calme digne d'envie. En réalité, la situation du gouvernement est des moins enviables. » Il montrait encore que les attentats, de plus en plus nombreux en Autriche, étaient dus, pour la plupart, aux nationaux-socialistes. Relatant, plein d'inquiétude, l'assassinat du chancelier Dollfuss, le 25 juillet 1934, par « un groupe de nazis armés jusqu'aux dents, revêtus d'uniformes militaires et de police », et la formation du nouveau gouvernement du Dr Kurt von Schuschnigg, qu'il estimait « une personne d'une intelligence exceptionnelle, un esprit d'une vaste culture », le diplomate roumain n'oubliait pas, par la même occasion, de prévenir Bucarest que Schuschnigg « espère voir renaître le grand empire allemand du moyen âge, avec Vienne pour capitale et sous l'autorité de la Maison des Habsbourg. »

Au début de 1933, la situation intérieure de l'Autriche devenait de moins en moins stable. Blaga se souvenait de cette période de son activité diplomatique, dix ans plus tard, en 1945: « La situation politique d'Autriche, qui venait d'être secouée par deux brèves révolutions, continuait à être incertaine et confuse. Sous le couvert d'une normalisation apparente, une lave latente couvait. Le gouvernement autrichien autoritaire de l'époque, qui s'efforçait de sauver un simulacre d'indépendance tout en n'existant que grâce à une puissance étrangère, permettait, avec une bienveillance toujours plus marquée, que se déployât une propagande des plus manifestes en faveur de la restauration des Habsbourg, tandis que des courants souterrains, après une tentative avortée, insistaient en faveur de l'Anschluss. Pour tout œil un peu expert, la situation de l'Autriche, vue du dehors, était en effet devenue, comme l'avait prévue Titulescu, le baromètre le plus sensible des cyclones et anticyclones internationaux. Doué d'un sens inné pour identifier ce genre de baromètres, Titulescu continuait à suivre de près les réactions de l'« homo austriacus », le gresset qui annonçait les changements

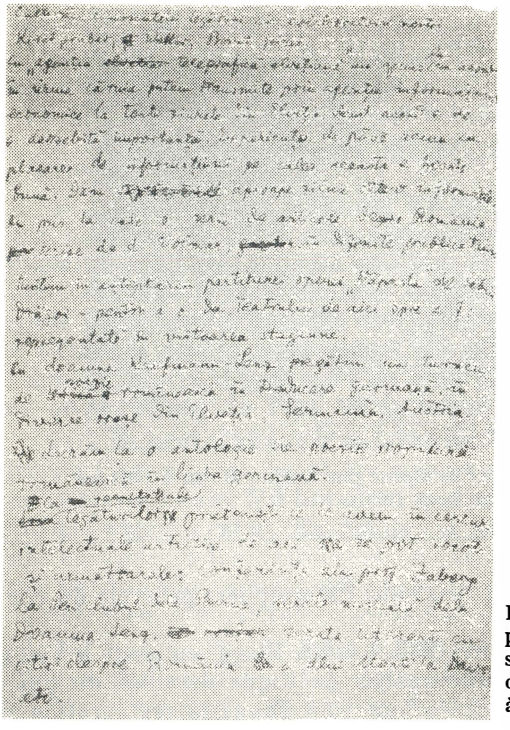


Fac-similé d'une lettre adressée de Berne par Lucian Blaga à Nicolae Iorga (mai 1930).

les plus imperceptibles qui avaient lieu dans l'atmosphère générale du continent. »

Dans un rapport du 22 janvier 1936, Lucian Blaga, en poste à Vienne, décrivait cette situation faisant une analyse politique détaillée du phénomène politique autrichien, des orientations concernant la restauration des Habsbourg en Autriche et des méthodes d'action visant à réaliser cet objectif: « À cette occasion, l'impression que nous avions depuis quelques années concernant les procédés politiques de l'« homo austriacus » d'aujourd'hui s'est parfaitement vérifiée. Les gouvernants actuels d'Autriche adoptent en ce qui concerne certaines questions très importantes pour l'Autriche, mais difficiles, vues sous l'angle international, un procédé que j'ai souvent nommé, dans mes rapports, celui « des étapes infinitésimales ». Cela veut dire qu'un but important est poursuivi et réalisé pas à pas, à intervalles plus ou moins courts ou longs, selon les circonstances, et pas par décisions catégoriques ou par des faits d'envergure susceptibles de soulever des complications internationales. La méthode des étapes ou de l'avance lente vers le but est appliquée exprès pour ne pas donner aux puissances internationales adverses l'occasion d'opérer une intervention décidée. ».

Les événements politiques européens, de plus en plus imprévisibles, et, en particulier, l'effervescence intérieure qui régnait en Autriche, pays entré depuis longtemps dans l'orbite de l'Allemagne hitlérienne, venait confirmer l'importance du poste diplomatique que Nicolae Titulescu, le ministre des Affaires étrangères de Roumanie avait confié au conseiller de presse Lucian Blaga, lequel allait reconnaître plus tard, avec satisfaction et fierté professionnelle: « Nous, les fonctionnaires de la Légation de Vienne, étions



Page de brouillon d'un rapport sur l'activité de diffusion de la culture roumaine déployée par Lucian Blaga à Berne

contraints par l'histoire en marche de vivre dans une perpétuelle tension. Je pense qu'il n'y avait guère de meilleure école pour les jeunes diplomates étrangers que celle que leur offrait Vienne au cours de cette période d'environ cinq années qui précéda l'Anschluss. Jamais encore une situation n'a autant sollicité la force de divination de l'observateur diplomatique, heure pour heure. »

Début 1937, Lucian Blaga est à nouveau transféré, toujours dans la même qualité, à la Légation de Roumanie à Berne, où il déploiera, avec dévouement patriotique, une activité soutenue, jusqu'à la fin de cette même année lorsque, rappelé dans la centrale du Ministère des Affaires étrangères, il sera nommé, pour une brève période, sous-secrétaire d'État. Le 1er avril 1938, Lucian Blaga est accrédité comme envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire de Roumanie à Lisbonne. C'était là, incontestablement, une reconnaissance de son activité féconde antérieure, déployée dans le cadre d'une diplomatie mise au service de la dignité nationale.

Ayant présenté, le 18 mai 1938, au président du Portugal, ses lettres de créance, le ministre roumain apportait un vibrant hommage à la latinité: « Né dans les Carpates de Transylvanie, dans la citadelle orientale du monde

latin, je me considère particulièrement heureux du grand honneur qui me revient de représenter la Roumanie au Portugal, qui est l'autre citadelle, occidentale, en Europe, de cette latinité dont le miracle de civilisation et de gloire ne cessera de briller dans la vie de l'humanité.

Ayant assumé la direction de la Légation roumaine de Lisbonne, Lucian Blaga organise au Portugal un centre diplomatique actif d'observation, d'étude et d'information opérative, qui renseignait Bucarest sur l'évolution des événements internationaux vus de la capitale d'un pays ibérique présentant un intérêt marqué, politique, diplomatique et stratégique, avec des interférences et implications à l'échelle européenne et mondiale.

Les tragiques événements du centre de l'Europe, qui culminèrent avec la signature de l'Accord de Munich du 29 septembre 1938 et leur écho au Portugal sont décrits par Lucian Blaga quelques jours plus tard, en termes qui ne cachent pas sa peine et son indignation: « Je n'ai pu constater aucun regret portugais à la suite de la mutilation de la Tchécoslovaquie. » Comprenant la gravité de l'emploi de telles méthodes par lesquelles les grandes puissances se permettaient de disposer du sort des petits pays sans avoir la possibilité de défendre leur propre indépendance, le diplomate roumain note: « La Conférence de Munich des quatre n'est pas considérée comme une rencontre occasionnelle, dictée par de graves circonstances, mais comme l'ébauche d'une institution permanente, appelée à résoudre aussi d'autres questions. »

Quant à l'évolution des événements se rattachant à la crise tchécoslovaque et, plus particulièrement, à l'attitude du Portugal vis-à-vis du sort tragique de ce pays, Lucian Blaga consignait dans le rapport diplomatique du 16 mars 1939, envoyé au Ministre des Affaires étrangères, Grigore Gafencu: « Bien que les intérêts du Portugal ne soient pas directement atteints par les graves événements de l'Europe Centrale, l'occupation de la Bohême et de la Moravie par les Allemands et la supression de l'État tchécoslovaque ont provoqué aussi dans les cercles officiels d'ici, inquiétude et même consternation. »

S'efforçant de rendre compte de l'atmosphère politique du ministère portugais des Affaires étrangères, le ministre roumain relatait l'entretien qu'il avait eu avec l'ambassadeur Texeira de Sampayo, secrétaire général de ce ministère, lequel, ajoutait Blaga, « m'a accueilli avec une question entachée de pessimisme sur ce qui pouvait encore suivre après cette liquidation de l'État tchécoslovaque. » Quant à l'attitude « nuancée » de la presse en cette conjonction internationale, Blaga y surprend des aspects dignes d'être relevés: « La presse portugaise (. . .) n'évite nullement, cette fois-ci, de répudier les méthodes utilisées. On peut même lire entre les lignes le regret de ce que les États pondérés, appelés à défendre l'esprit européen, soient encore tellement touchés par l'anémie de l'indécision. »

La défense des intérêts roumains constituait pour Blaga un devoir sacré qu'il n'a cessé de remplir avec persévérance et dévouement tout au long de son activité diplomatique, et plus particulièrement dans le tourbillon

des années 1938—1939, années cruciales pour l'histoire et le destin de beaucoup de peuples qui eurent à souffrir par la suite d'empiétements de l'éthique et de la morale internationales, et furent obligés par les grandes puissances et par certains États révisionnistes et revanchards d'accepter des compromis.

La mission diplomatique de Lucian Blaga à Lisbonne s'acheva le 1er avril 1939, lorsqu'il fut rappelé dans la Centrale du Ministère des Affaires étrangères. Sur son retour en Roumanie, en ces moments dramatiques avant-coureurs d'une seconde conflagration mondiale, Lucian Blaga allait écrire, bien plus tard: « En 1939, six mois avant le début de la seconde guerre mondiale, je rentrai en Roumanie après une quinzaine d'années d'absence. Je pressentais l'éclatement du fléau et je ne voulais absolument pas qu'il me surprit en terre étrangère. Je voulais être, dans l'espace, le temps et l'histoire, aux côtés du peuple dont je fais partie, je voulais partager ses souffrances et ses joies. »

La féconde activité que Lucian Blaga déploya avec intelligence, tact, talent et compétence, pendant ses quinze années d'activité diplomatique, s'inscrivent incontestablement sur les coordonnées d'une mission exemplaire, consacrée à faire connaître à l'étranger les réalités politiques, économiques, sociales et culturelles de la Roumanie, la contribution du peuple roumain à l'enrichissement du trésor universel de valeurs matérielles et spirituelles.

CONSTANTIN I. TURCU

Portrait multiple

Bien des pages de mémoires ont déjà été consacrées à Lucian Blaga, dispersées dans les journaux intimes, les volumes de souvenirs, les interviews et les reportages. Elles mériteraient un examen spécial, qui permettrait de reconstituer un portrait du grand savant, aussi fidèle à la réalité que possible, qui risquerait sinon de se perdre dans le clair-obscur que le passage du temps détermine. Blaga-l'homme devient, toujours davantage, un mythe, et si l'on écrit énormément sur son œuvre dans laquelle on reconnaît aujourd'hui un monument de la culture roumaine, sa personne même, disparue il y a 25 ans à peine, perd forme et relief, telle une silhouette dont les contours s'estompent.

C'est ainsi que nacquit, il y a deux ans, l'idée d'une interview collective avec une série de personnalités de la culture roumaine ayant connu Blaga, qui « oblige », ceux qui auraient bien voulu se prêter à ce jeu, à ordonner leurs impressions sous la contrainte de questions précises. Les réponses que nous avons reçues et dont nous publions quelques-unes dans les pages qui suivent, composent, en dépit des visions disparates, des appréciations opposées et du manque de communication entre les interlocuteurs, un portrait cohérent qui situe Blaga-l'homme à la hauteur de l'œuvre, l'y identifie organiquement. Ces questions visaient du reste à obtenir des jugements de valeur globaux, situant son œuvre dans le cadre du patrimoine culturel national et universel. La dimension, l'architecture et l'originalité du système philosophique de Blaga, l'inédit et la valeur de ses idées qui fondent de nouveaux courants dans la pensée contemporaine, en font une cime de la philosophie roumaine. Le poète est considéré par des hommes de culture proéminents comme étant, peut-être, le plus proche en valeur d'Eminescu. Son théâtre, ses articles de journaliste, jouissent également d'une grande estime. Un esprit créateur aussi multilatéral nous rappelle la caractérisation que le philosophe Constantin Noica donnait d'Eminescu: « l'homme accompli de la littérature roumaine ». Et c'est en y songeant que nous nous sommes demandé s'il n'était pas par hasard justifié de considérer Blaga un « homme total » de la culture roumaine de ce siècle, d'autant plus qu'il a l'avantage de pouvoir jouir d'une réception universelle, étant donné la modernité de sa poésie et de sa pensée philosophique.

Afin de ne pas porter atteinte à l'unité des impressions personnelles des personnes interviewées, nous avons groupé les réponses par auteurs les numérotant dans l'ordre des questions suivantes:

1. Quand, et dans quelles circonstances avez-vous fait la connaissance de Lucian Blaga?

2. On a dit de lui qu'il était à la fois lent et vif, ordonné et d'esprit ludique, exact et imaginatif; comment l'avez-vous connu?

3. Sa personnalité de poète, dramaturge et philosophe, à laquelle s'ajoutaient les qualités de l'homme était-elle dissociée?

4. Avez-vous conservé le souvenir d'un événement plus particulier se rapportant à Blaga?

5. Laquelle de ses qualités humaines pensez-vous pouvoir considérer comme exemplaire?

6. Blaga a beaucoup aimé l'Université de Cluj. L'avez-vous connu en tant que professeur d'université? En dehors des cours, était-il présent dans la vie spirituelle de l'université?

7. Quelle influence Blaga a-t-il exercée sur la culture roumaine, et quelles déterminations son œuvre et son esprit ont-ils provoquées dans la conscience roumaine?

8. Comment estimez-vous la réception actuelle de Blaga en tant qu'« homme total » de notre culture de ce siècle?

VICTOR BOTEZ

Edgar Papu

1. J'ai fait la connaissance de Lucian Blaga en février 1936, à l'ambassade roumaine de Vienne, où il était attaché de presse; moi-même poursuivais mes études dans cette ville, et je suis allé tout spécialement le retrouver.

2. Il avait l'air d'une personne absorbée dans ses pensées. Il semblait absent et pourtant il répondait sur-le-champ et avec bienveillance lorsqu'on s'adressait à lui. Sa voix n'était ni protocolaire, ni distante, elle était chaude, amicale, enveloppante. Toujours digne et réservé — comme son métier de diplomate, qu'il avait longtemps pratiqué, le réclamait — il devenait tout autre dès qu'il souriait. Les eaux profondes de son être montaient alors à la surface. Je ne puis oublier son sourire, d'une attachante douceur, qui semblait évoquer l'atmosphère fraîche des forêts avec ses sources et ses lacs, ses cerfs et ses biches. Il devenait soudain l'homme qui penche l'oreille pour écouter battre le cœur de la terre, il se transformait en un enfant désarmé, tout pétri de bonté.

3. Tous ces registres portaient une seule et même empreinte, celle de son incomparable personnalité. Quelle que fût son activité, il s'y consacrait totalement, sans réserve. Il savait très bien, cependant, que chacun des secteurs de sa manifestation créatrice était parfaitement distinct de tous les autres, était guidé par des lois propres. C'est pourquoi il ne les mêlait pas, ne transférait pas les éléments de l'un à l'autre. Et il procédait de même au cours de nos entretiens. Lorsqu'il parlait, par exemple, de sa philosophie, il se rapportait presqu'exclusivement au noyau même de sa conception. Au contraire, dans les discussions concernant sa propre poésie, il évitait d'en faire l'analyse, préférant parler de ses méthodes d'élaboration.

4. Le souvenir le plus frappant que j'en conserve est justement celui de notre première rencontre, à Vienne. Le Lucian Blaga que je savais par ouï-dire « muet comme un cygne », a énormément parlé à cette occasion. J'ai compris alors que Blaga était pareil à un instrument musical, qui est muet seulement quand on ne sait pas s'en servir. Ce jour-là il a parlé sans interruption pendant dix heures, stimulé seulement de temps à autre par mes questions. Je ne sais même pas comment s'est écoulé ce temps, de réel enchantement spirituel . . .

5. Je crois que ce n'est pas seulement une de ses qualités humaines qui demeure exemplaire, mais plusieurs. J'en illustrerai deux seulement. La première est *l'honnêteté*. Il m'a fait à ce propos un aveu qui m'a profondément impressionné et qui m'a servi ensuite d'exemple et de guide. « J'aurais honte, me dit une fois Blaga, d'écrire ce que je sais qu'on a déjà dit. Cela me semble tout aussi immoral que de faire circuler de la monnaie fausse. » Qu'il était sincère en disant cela, son œuvre est là, qui en porte témoignage.

Edgar Papu (n. 1908), docteur en philosophie et en histoire, esthéticien et critique littéraire. Auteur de nombreuses études sur l'art et la littérature roumains et universels.

La deuxième qualité exemplaire que j'aimerais évoquer est sa *bonté d'âme*. J'étais un quelconque inconnu quand je fis sa connaissance; mais il se rendit compte de la solitude accablante qui était la mienne à l'étranger, causa longuement avec moi, puis m'invita à dîner dans sa villa de Peuchtelsburg, avec son accueillante famille. Ensuite, bien des années plus tard, à Bucarest, il me fit l'agréable surprise de venir me voir chez moi et accepta aimablement de partager notre modeste repas, à la fortune du pot. C'était une personne fort attachante, et d'une grande compréhension et bonté.

6. Je ne l'ai pas connu en tant que professeur. Il semble, cependant, qu'il a su transmettre un amour de la culture intense et passionné à ses étudiants qui ont formé tant de générations de valeur à Sibiu.

7. Dès l'entre-deux-guerres, une sorte de mythe Blaga s'était créé. Mais, comme dans tous les cas de personnalités mythisées on chercha, dès cette époque même, à la démythiser. Suivit, ensuite la période bien connue au cours de laquelle Blaga fut purement et simplement éliminé du premier plan et même de toute la scène de notre culture. Aujourd'hui, son prestige s'est à nouveau élevé sur des fondements inébranlables, plus solides mêmes que les assises de son mythe précédent. A cela près que la balance de l'appréciation s'incline autrement que par le passé. Ce n'est plus sa philosophie qui l'emporte comme dans la troisième et la quatrième décennie, c'est sa poésie. Ceci pour une raison qui me semble fort simple. L'immense patrimoine d'œuvres inédites que Blaga nous a laissé comprend plus de poèmes de grande valeur que d'écrits théoriques. C'est en se fondant sur son œuvre lyrique inédite que plusieurs de nos intellectuels le considèrent aujourd'hui un poète presqu'égal à Eminescu. Cependant, on tend toujours davantage à ne plus dissocier les différents registres de son œuvre et à y reconnaître, considérés dans leur totalité, une synthèse extraordinaire de l'esprit roumain.

Ştefan Aug. Doinaş

1. J'ai connu Blaga en 1942, à Sibiu, avant de devenir son étudiant. Ce fut à l'occasion d'une réunion du Cercle littéraire estudiantin « Octavian Goga » (à ne pas confondre avec ce qui allait devenir par la suite le « Cercle littéraire »), où je lus aussi quelques poèmes. Le professeur Lucian Blaga était le président de ce cercle. Dès cet instant, quelques-uns de mes collègues et confrères et moi-même — qui allions devenir les membres du cercle littéraire mentionné — avons entretenu des relations assez serrées avec notre professeur: à partir de 1943 surtout, lorsque Blaga participa presque régulièrement à nos cénacles qui se tenaient chez le professeur Henri Jacquier. Il y venait habituellement accompagné de sa femme et de sa fille.

Ştefan Aug. Doinaş (n. 1922), poète, essayiste, traducteur — notamment de la poésie allemande — licencié de la Faculté de lettres et philosophie de Cluj-Napoca.

2. Je ne le connais que lent, ordonné et précis. Quant à l'imagination — j'y pense comme à la « faculté créatrice par excellence », telle que Baudelaire la considérait — son œuvre de poète et de dramaturge, autant que celle de philosophe en portent témoignage.

3. Aucunement. Même à une simple lecture, du reste, le poète et le dramaturge se complètent réciproquement, son théâtre étant lyrique et mythique par excellence, tandis que ses premières poésies, fondées sur des polarités évidentes, ont un certain caractère dramatique. Sa poésie est un véritable discours « mixte » où l'élément lyrique et l'élément philosophique, conceptuel, est presque toujours « truffé » de métaphores, contaminé par la poésie. Dans ses relations directes avec les hommes, Blaga se conduisait toujours comme une personne habituelle: simple, dépourvu de toute emphase taciturne jusqu'à en être désarmant, écoutant surtout ses partenaires de discussion — l'attention un peu perdue — et répondant souvent par un seul sourire. Il « portait son génie » (pour ainsi dire) très discrètement. Gênant, pour celui qui ne le connaissait pas, son célèbre silence — massif, accablant, mais aussi source de liberté — finissait néanmoins par devenir le climat d'une communication intense; plus exactement — d'une communion.

5. L'orgueil discret et élégant avec lequel il a affronté certaines opinions concernant son œuvre, et — surtout — la force de caractère dont il a témoigné lorsque les circonstances lui devinrent hostiles.

6. J'ai suivi ses cours de Philosophie de la culture de 1943 jusqu'en 1948 lorsqu'il fut écarté de l'Université. Comme professeur, Blaga était monotone, dépourvu de la vocation de l'enseignant; il lisait sagement ses textes, s'interrompant à peine, avec un air de blâme, lorsque l'auditoire ne gardait pas un silence parfait. Après avoir satisfait leur première curiosité, les étudiants ne se pressaient pas à ses cours: c'était, en général, des exposés qui pouvaient être connus en lisant les livres qu'il avait publiés; sauf, si je ne me trompe, dans les dernières années (1945—1948), lorsqu'il nous donna des cours inédits. À l'exception du cercle littéraire des étudiants, il ne semble pas avoir été attiré, à l'Université, par d'autres manifestations. En revanche, comme je viens de le dire, il ne manquait aucun des cénacles du Cercle littéraire, bien que notre petit groupe de jeunes futurs écrivains se réclamât, explicitement, des idées culturelles et critiques de Titu Maiorescu et d'Eugen Lovinescu. Du reste, les « cerclistes » devinrent par la suite, et surtout à Sibiu, ses collaborateurs les plus proches, soit à la chaire (Radu Stanca et Ion D. Sîrbu surtout), soit à la revue « *Saeculum* » qu'il dirigeait et où ils signaient de nombreux articles.

7. Les deux directions de manifestation du génie de Blaga ont porté leurs fruits de manière différente dans notre culture. Ainsi, tandis que la poésie de Blaga, après avoir marqué un moment de pointe, unique, de notre lyrisme en ce siècle, a eu une forte influence sur les poètes qui lui succédèrent, sa pensée philosophique, en revanche, n'a pas été, pour sa plus grande part, assimilée par nos nouveaux penseurs. Je m'explique: il y a un expressionnisme roumain post-Blaga, dû en premier lieu à la présence de sa poésie

dans notre paysage littéraire, soit en tant que facteur direct d'influence, soit médiant l'accès à la poésie allemande; de même qu'il y a aussi un « courant Blaga » dans notre poésie lyrique d'aujourd'hui — difficile à circonscrire en quelques mots, mais qu'est, en tout cas, un traditionnalisme élevé à la valeur de mythe. En même temps, la poésie de Blaga a suscité, ces dernières années, de remarquables œuvres d'exégèses, qui sont un acquis de notre critique actuelle. Et c'est toujours grâce à la poésie de Blaga et aux exégèses qui l'ont éclairée que notre critique s'est beaucoup rapprochée ces derniers temps du climat de la poésie allemande de l'époque de la première guerre mondiale, c'est-à-dire de certains éléments qui font partie, indiscutablement, de la « biographie » spirituelle de l'auteur des *Degrés insoupçonnés*. On ne saurait nier le fait que, de nos jours, un critique aborde l'œuvre de Blaga en un esprit et avec des instruments de culture poétique et d'information culturelle infiniment plus appropriés qu'à l'époque de la parution de ses premiers livres.

En revanche, son œuvre philosophique est loin de jouir d'une réception et d'une connaissance appropriées de la part du grand public. Bien que les considérations de Blaga sur la métaphore et le mythe, qui datent des années '30 soient aujourd'hui parfaitement en accord avec les recherches modernes de l'Occident, et même les préfigurent, ses livres de philosophie de la culture n'ont pas encore été étudiés en profondeur et ses idées n'ont bien entendu pas pu passer les frontières. Ce qui est profondément regrettable. Pour ne plus parler des autres domaines philosophiques qu'il a abordés et illustrés d'une manière originale. Animé d'une noble passion, le philosophe Constantin Noica m'a dit qu'il tenterait de faire publier en Occident une anthologie de textes de l'œuvre philosophique de Blaga portant sur la cosmologie, l'épistémologie et l'axiologie. Malheureusement, ces aspects de sa pensée n'ont pas eu l'écho qu'ils méritaient. Quelqu'étrange que cela paraisse, j'ose dire que — à l'exception de ceux qui furent ses étudiants et de quelques rares « spécialistes » — beaucoup d'intellectuels de nos jours ignorent la contribution de Blaga au patrimoine de la pensée roumaine.

Quant à la réception de Blaga-l'« homme total » de la culture de notre siècle — formule parfaitement juste — je commence à penser que cette réception devient aujourd'hui une réalité; mais, malheureusement, comme une simple étiquette, commode dans une discussion, afin de pouvoir le situer, mais certainement pas en tant que connaissance effective de sa personnalité.

Oliviu Gherman

1. Grâce au climat spirituel élevé favorisé au lycée de garçons de Turda (où j'ai étudié) par nombre de professeurs distingués dont je tiens à rappeler le professeur Theodor Mureşanu, l'étude des œuvres littéraires et philosophiques des grands écrivains contemporains — parmi lesquels

Oliviu Gherman (n. 1930), docteur en physique, professeur à l'Université de Craiova. Assistant à la chaire de physique de l'Université de Cluj-Napoca dans les années cinquante.

Lucian Blaga occupait une place de choix — constituait un titre d'honneur pour les élèves de la ville. C'est donc dès 1946, bien avant que je ne fasse personnellement la connaissance de Blaga, que j'entrepris la grande aventure du contact avec ses œuvres. Plus même, au lycée l'habitude avait été prise que chaque promotion présentât, en dernière année, un spectacle de théâtre, la pièce étant choisie par les élèves. C'était en 1948, nous décidâmes donc de représenter l'*Avram Iancu* de Blaga — évocation du grand révolutionnaire de 1848 — et notre groupe de futurs bacheliers commença la lecture de la pièce. Malheureusement, on nous dit que notre choix n'était pas le meilleur, et que cette belle tradition devait être abandonnée.

Je fis la connaissance de Blaga en personne en automne 1949, lorsque sa fille, Dorli, étudiante à la faculté où je m'étais inscrit moi aussi, m'invita chez eux. Le contact avec Blaga me fut facilité surtout par mes qualités de mathématicien, bien connues à cette époque à l'Université de Cluj. Mon intérêt ultérieur pour la physique théorique me permit, plus tard, des rapports d'autre nature avec le philosophe Blaga.

2. Comment était Blaga? Ni lent, ni vif, ni exact, ni imaginatif. Je dirais qu'il était un univers parfaitement harmonieux, qui s'accordait au milieu environnant en fonction de ses états d'esprit. Il était absent et taciturne lorsqu'il méditait, chaleureux, amical et réceptif lorsque l'interlocuteur offrait de nouvelles « ouvertures » à ses préoccupations spirituelles de tous genres. Une conversation avec lui pouvait tourner au monologue lorsque le sujet n'arrivait pas à éveiller son intérêt; et devenir, au contraire, un duel terrible lorsqu'il en était captivé.

3. Blaga n'était pas un poète, un dramaturge ou un philosophe; il était tout cela à la fois, et de plus d'une formidable érudition et d'une remarquable culture scientifique. Blaga était un créateur polyvalent, qui se fondait sur des connaissances acquises grâce à des lectures particulièrement solides des grandes œuvres littéraires ou philosophiques. Son œuvre littéraire, parfaitement unitaire, n'est pas seulement le fruit de son génie poétique, elle est marquée des inquiétudes du philosophe. Et sa philosophie est un exemple éclatant de corrélation entre un système philosophique parfaitement articulé, des préférences culturelles et, *last but not least*, sa poésie.

4. Au cours de la période 1951—1958, lorsque je fus nommé assistant puis lecteur à une des chaires de physique de l'Université je lui rendis plusieurs fois visite dans son petit cabinet de travail. Il me prit plusieurs fois pour confident d'un projet qui lui tenait à cœur mais qu'il n'a malheureusement jamais réalisé. M'ayant prié à mainte reprise de lui expliquer dans les détails le rôle des particules et des antiparticules de la physique quantique relativiste, il m'avoua qu'il voulait revoir son système à la lumière des nouvelles conquêtes de la pensée humaine qu'il pensait être exprimée dans les progrès des mathématiques et de la physique modernes. Il me dit une fois que son système avait été en grande mesure déterminé par l'« arrogance » du rationalisme cartésien, par les évidentes insuffisances de ce dernier, étant en même temps une réplique à l'ambition kantienne d'élucider complètement tous les problèmes ouverts

de la philosophie. Il me dit à plusieurs reprises que sa *Trilogie de la connaissance* n'était pas autre chose qu'une tentative de former un système philosophique tout aussi autonome, se suffisant à soi-même, que le rationalisme cartésien, mais opposé à ce dernier. Lorsque je lui demandai à quoi lui servirait la théorie de couples particule-antiparticule il me répondit que cette théorie de la physique pouvait constituer l'élément fondamental d'une large synthèse philosophique entre le rationalisme cartésien et son option philosophique initiale.

Je lui demandai alors, tout naturellement, pourquoi il ne prenait pas pour point de départ les prémisses de la dialectique hégélienne. Sa réponse fut prompte: je ne veux pas créer un compromis (hégélien), mais un système où les deux déterminations opposées, mais également justifiées, constituent une base réelle de la structure philosophique.

Je me souviens qu'en 1957, en automne, Blaga était déjà au courant de la loi de non-conservation de la parité (dans les faibles interactions) et que, à mon grand étonnement et à ma honte, ce fut lui qui attira mon attention sur les interrogations que ce problème soulevait, et dont les revues de physique se faisaient alors l'écho.

5. Pour moi et peut-être pour bien d'autres, Blaga n'est pas un fruit mûr, mais bien, dans une mesure incomparablement plus grande, un effort. Toujours assis devant sa table de travail, entouré de livres et de revues Blaga s'efforçait toujours d'aller à l'essence. Il a su triompher, avec une force de caractère impressionnante des longues périodes d'épreuve de son existence, que les vicissitudes de la vie ou sa propre dialectique lui valurent, travaillant avec un sérieux inimaginable. C'est pourquoi, si quelqu'un me demandait lequel des visages de Blaga, créateur de valeurs, devrait demeurer exemplaire, je lui répondrais que j'estime par-dessus tout sa soif de connaître, l'effort infatigable qu'il fournit afin de découvrir, dans tout ce que la culture universelle a créé, la motivation de notre dignité existentielle.

6. Je ne l'ai pas connu comme professeur, mais je l'ai entendu parler: une fois pour moi, et une fois devant une salle archicomble du premier étage de la Bibliothèque universitaire de Cluj, de ses rencontres avec Gœthe (à propos de la traduction en roumain qu'il a donnée du *Faust)*. Il me parla à un moment où il était mécontent d'une étape de son travail, et où il doutait de pouvoir « exciter l'attention » du lecteur pour la seconde partie de cette œuvre monumentale qu'il jugeait plus substantielle et mieux réalisée que la première, mais qui était moins connue.

Lors de la conférence publique, il tint en haleine tout une salle, présentant la multitude de facettes de cette œuvre géniale et les limites de sa traduction où il avait eu en vue, en essence, l'esprit de l'œuvre, et non pas le détail des paroles. Le public eut le sentiment d'avoir participé effectivement à l'acte de création, de transposition en roumain de ce chef-d'œuvre.

7. Il n'est pas de ma compétence de juger de l'influence qu'eut Blaga sur la culture roumaine. Mais je suis certain que le plus grand service que nous pourrions faire à la culture roumaine serait d'utiliser Blaga comme argument et comme exemple pour l'affirmation qu'une culture ne s'acquiert

pas en un tour de mains, du jour au lendemain, que l'acte de culture est un résultat heureux de l'étude persévérante de tout ce que nos devanciers ont créé de beau et de bon sur tous les méridiens du globe. Le plus grande hommage que nous pourrions apporter au génie de Blaga serait de respecter son œuvre, après l'avoir sérieusement étudiée et de respecter, en une mesure égale, son patriotisme ardent, matérialisé dans la transposition en acte créateur des valeurs authentiques de notre culture nationale.

Ovidiu Drimba

1. Lucian Blaga a inauguré son cours de philosophie de la culture, dans l'Aula Magna de la Faculté des Lettres et Philosophie de l'Université de Cluj, en automne 1938; je me trouvais aussi, étudiant en Ière année, dans cette salle. Cette année-là je commençais à collaborer au quotidien « Tribuna » de Cluj, écrivant des articles sur des sujets de culture. L'année suivante, Blaga fit savoir au directeur du journal, le prosateur Ion Agîrbiceanu, qu'il voulait faire ma connaissance; le professeur suivait attentivement les activités littéraires (et culturelles en général) des étudiants. Je lui rendis (avec quelle émotion!) une première visite, utilisant pour cela le billet-invitation que j'avais reçu, et qu'il me rendit en souriant, disant: « Garde-le Ovidius, pour d'autres occasions, pour moi, de telles formalités ne sont pas nécessaires. » Il était cordial dans ses rapports avec les étudiants. J'assistais régulièrement à ses cours (bien que j'étudiasse les lettres, pas la philosophie). Lorsque nous vînmes en refuge à Sibiu (après la signature en 1940 de l'odieux Diktat de Vienne qui avait ravi à la Roumanie une partie de la Transylvanie, N. Red.), je le reconduisais souvent jusque chez lui; il aimait se promener dans le parc « Sous les aulnes » (dans la zone où il habitait) et être reconduit par un étudiant. Les préoccupations des étudiants l'intéressaient et, causant avec eux, il les aidait, leur ouvrant sans cesse de nouvelles perspectives. Quant à moi, il m'a dirigé vers l'étude de l'histoire de la culture. Étant donné que la philosophie de Blaga véhiculait des concepts qui, par leur nouveauté, prêtaient parfois à des interprétations erronées, une exposition, en même temps générale et détaillée, claire et précise, de ces concepts me semblait absolument nécessaire. J'écrivis donc l'ouvrage la *Philosophie de Blaga*, paru en 1944 aux éditions Cugetarea. Le professeur lut le manuscrit, y apporta quelques précisions, lui donnant ainsi sa caution. Au printemps 1946, lorsque la place d'assistant à sa chaire devint libre, il proposa ma nomination à ce poste que j'occupai jusqu'en automne 1948, lorsque cette chaire fut supprimée. Pendant cette période, et jusqu'en 1952, lorsque je m'établis à Bucarest, je le rencontrai souvent, jusqu'à 3 ou 4 fois par semaine. Il aimait nous lire, à ma femme et à moi, les dernières poésies qu'il venait d'écrire, ou des fragments de sa traduction du *Faust*

Ovidiu Drimba (n. 1919), critique et historien littéraire, comparatiste, docteur ès lettres et philosophie de l'Université de Cluj-Napoca, où il fut, durant quelque temps, l'assistant de Lucian Blaga. Professeur aux Universités de Bucarest et Turin.

que nous commentions ensemble. Il éprouvait le besoin de connaître les impressions d'un auditoire intime (en premier lieu celui de sa femme, Cornelia) mais était peu attentif aux suggestions — car tout ce qu'il écrivait était le résultat d'une élaboration très attentive et lucide.

2.—3. Le philosophe, le poète et le dramaturge ne sauraient être dissociés. Il disait: La Philosophie, dans son expression la plus élevée, — la métaphysique — est poésie; la poésie, dans son essence intime, est philosophie: métaphysique; et le théâtre est à la fois philosophie et poésie: poésie dramatique. (Il n'estimait pas outre mesure la théâtralité du théâtre et destinait, explicitement, ses œuvres dramatiques en premier lieu à la lecture). Des discordances n'apparaissaient pas non plus entre l'homme et le créateur: lorsqu'on se trouvait devant l'homme on avait le sentiment immédiat de la présence du philosophe et du poète. Tout naturellement, simplement, sans pose, sans répliques recherchées, — détaché, contrôlé: le sculpteur de sa propre statue. Il était « muet comme un cygne » seulement lorsqu'il se trouvait au milieu d'une société ennuyeuse; sinon, Lucian Blaga était communicatif, souvent volubile. Ses préférences allaient au calembour.

5. La dignité. L'honnêteté. La sobriété. La conscience de sa propre valeur. (Au cours d'une polémique, il défendait son œuvre comme une lionne ses petits: tous crocs dehors). Et, peut-être en premier lieu: sa superbe dignité intellectuelle.

6. Il me confiait, en qualité d'assistant, le soin des consultations; en revanche, il tenait beaucoup à diriger lui-même les travaux pratiques: il suivait avec passion l'effervescence spirituelle et intellectuelle de ses étudiants. Ses cours étaient très riches en substance et d'une sobriété d'exposition extrême. Il tenait beaucoup à ce qu'on n'oubliât jamais sa formation scientifique: il avait très sérieusement étudié, à Vienne, la biologie — comme en témoigne aussi sa thèse de doctorat. Et la structure de ses cours, de même que la manière dont il les exposait étaient à la vérité, d'une parfaite rigueur scientifique. Leur texte, publié presque sans modifications, devenait un livre, un ouvrage. Le résultat de ses travaux pratiques et des cours qu'il donnait a pu être jugé en fonction de la pléiade d'intellectuels que Lucian Blaga a formé et dont notre culture lui est redevable. Il ne faisait pas de concessions à la popularité superficielle, ne poursuivait pas le moindre effet oratoire, et n'aimait pas non plus tenir des conférences. Il me disait une fois: « De tous les arts, celui de l'éloquence est le plus creux. »

7. L'influence exercée par Blaga sur la culture roumaine? Un domaine qui attend encore les chercheurs — des domaines séparés de la philosophie, de la poésie, de la dramaturgie et de l'essai, etc. Dans le stade actuel des recherches, il est encore impossible de se rendre compte des formes et des dimensions énormes de cette influence. Car Lucian Blaga — en tant qu'« homme total », que personnalité polyédrique — qui s'est réalisé à un niveau européen sur tous les plans abordés — est encore inégalé dans la culture roumaine de ce siècle. Et il reste encore beaucoup à faire pour une réception actuelle, appropriée, de son œuvre, absolument obligatoire, culturellement parlant, aussi bien au plan national qu'à l'étranger.

Un nouvel Hamlet

Après près de trois ans de travail, l'équipe du théâtre « Lucia Sturdza Bulandra» de Bucarest, sous la direction du jeune metteur en scène Alexandru Tocilescu, offrit au public de la saison théâtrale 1985/1986 une nouvelle version de l'Hamlet **de Shakespeare. Véritable événement culturel, le spectacle qui se déroule caisse fermée et salle archicomble a, tout naturellement, aiguisé l'esprit critique des spécialistes. Nous avons glané à l'intention des lecteurs de la** « Revue Roumaine » **dans la foule d'opinions exprimées dans les revues de culture, quelques extraits significatifs, qui les renseigneront, en dépit des distances, — du moins nous l'espérons — sur les qualités et l'originalité de** l'Hamlet **roumain.**

LA RÉDACTION

Le Pathos de la vérité

Sur les scènes du théâtre roumain (la première traduction de la pièce, due à D.P. Economu, parut en 1855), le personnage d'Hamlet a été interprété pour la première fois par Mihail Pascaly (en 1862), puis par Grigore Manolescu (1884; très apprécié par les écrivains B. P. Hasdeu, I.L. Caragiale, B. Ştefănescu Delavrancea et, lors de la tournée à Vienne, par les chroniqueurs dramatiques autrichiens, dont l'un écrivait: « il nous a ébloui et a gagné notre admiration » tandis qu'Ernesto Rossi, illustre interprète d'Hamlet, déclarait lui aussi son admiration ajoutant: « Votre exemple m'est très utile »), par Agatha Bârsescu (en travesti), ainsi que par C. I. Nottara, Tony Bulandra et Aristide Demetriad. Les trois derniers ont interprété le même rôle successivement au cours de la même saison du Théâtre National (1912), ce qui permit au jeune chroniqueur d'alors, Liviu Rebreanu, le futur grand prosateur, d'écrire une série d'admirables articles sur ce qu'il nommait « la bataille des trois Hamlet », accompagnant l'article consacré à la centième représentation d'un historique des spectacles antérieurs et d'une étude de sociologie théâtrale. Le poète Tudor Arghezi consacra lui aussi (dans « *Viaţa Românească* ») un article à ces trois acteurs, auxquels il ne ménage pas les remarques mordantes. Une « bataille » semblable aura également lieu pendant la saison 1941—1942, lorsque le directeur du Théâtre National de Bucarest, le même Liviu Rebreanu, confia le rôle d'Hamlet aux comédiens George Calboreanu, Valeriu Valentineanu et George Vraca. Ce dernier ayant remporté, semble-t-il, le plus d'éloges de la part des critiques (de Ion Marin Sadoveanu, par exemple), le rôle d'Hamlet constituant d'ailleurs aussi l'anniversaire de 25 ans d'activité théâtrale (juin 1942) (. . .)

En province, le rôle fut interprété par State Dragomir (à Iaşi en 1902) qui est aussi l'auteur d'une intéressante étude du personnage) ; par Tudor Călin, toujours à Iaşi (1937, dans la mise en scène de Ion Sava; un spectacle dont le chroniqueur G. Ivaşcu disait, dans le journal « *Lumea* », qu'« il a joui de l'adhésion totale du spectateur », et que « le poids des pensées d'Hamlet, des grandes questions et de l'éternelle valeur du personnage semblaient l'accabler »); par C. Mărculescu et Al. Dem. Dan (1926) ainsi que par Ion Manolescu (à Craiova, 1925) et par Zaharia Bârsan (à Cluj, 1922).

Après 1944, le rôle fut réalisé par Ion Tîlvan (à Cluj, 1947), par Gheorghe Cozorici (à Craiova, 1958, spectacle auquel nous avons consacré la chronique intitulée *Le Courage des jeunes sur la scène*, publiée dans la revue « *Contemporanul* », n° 28), par Dan Nasta (à Timişoara en 1961), par Fory Etterlé (au Théâtre « Bulandra » de Bucarest, en 1960), par Ştefan Iordache (au Théâtre « Nottara » de Bucarest, en 1974, lors d'un spectacle mémorable dans la mise en scène de Dinu Cernescu), par Cornel Popescu (à Tîrgu Mureş, dans la mise en scène de Nicolae Scarlat), et par Ion Caramitru (en 1960, sur la scène Studio de l'Institut « I.L. Caragiale » et, en novembre 1985, sur la scène du Théâtre « Bulandra », dans la mise en scène d'Alexandru Tocilescu).

Hamlet nous apparaîtra toujours comme un homme actuel, quelles que soient les recherches que nous puissions entreprendre sur ce personnage, les analyses ou les synthèses qu'on puisse lui consacrer: « Hamlet est un homme moderne » a exclamé Liviu Rebreanu, il y a plus de soixante-dix ans, tout en ajoutant: « Un homme comme nous ». Il y a cent ans, Jules Lemaître disait du prince danois qu'il « était le représentant le plus ancien de l'âme moderne », tandis que Benedetto Croce exprimait, il y a une trentaine d'années, l'idée que l'état d'âme spécial du héros est ressenti, en leur for intérieur, par tous les lecteurs de la pièce. Nous mêmes, l'ayant vu au Théâtre « Bulandra », dans le magnifique spectacle réalisé par le metteur en scène Alexandru Tocilescu, le peintre scénographe Dan Jitianu, les costumiers Liana Manţoc et Niculae Ularu, par le musicien Dan Grigore, l'acteur Ion Caramitru et une nombreuse troupe de bons interprètes, nous le regardons tel un être de rêve des temps reculés — qui croit aux fantômes et leur parle, se bat en duel, punit de la mort et expie de sa propre vie —, mais non moins comme un jeune homme de nos jours. Un esprit pur, épris de vérité, d'honnêteté et de justice, implacable pour les malfaiteurs et les ennemies, incapable de compromis, consentant tragiquement au sacrifice de sa personne pour faire triompher, un instant au moins, son idéal de vie. Et persuadé que son sacrifice portera à l'avenir des fruits — car c'est cela, essentiellement, le testament qu'il laisse à son unique ami, Horatio (...)

En épurant la scène et les costumes de futilités décoratives, la vision du metteur en scène et du scénographe a laissé un espace parfaitement adéquat au déploiement du pathétisme justicier du héros, celui-ci constituant la substance de ce spectacle tendu. Chateaubriand comparait Hamlet à Oreste pour marquer sa soif de vérité; Spencer le rapprochait de Prométhée, pour la souffrance provoquée par le mensonge et l'injustice; cependant que l'esthéticien roumain Tudor Vianu, le plaçant aux côtés d'Œdipe, intitulait son essai *Patosul adevărului* (« Le pathétisme de la vérité »). Il est vrai que la représentation d'aujourd'hui ne réalise pas la même tension sur toute la superficie et tout au long des cinq heures qu'elle dure, mais elle ne cesse de remplir la scène sur toutes ses dimensions et de retenir l'attention, car elle fait se dérouler de manière dynamique, comme au son d'un métronome parfaitement réglé, le récit tellement séduisant et plein de péripéties du grand auteur.

Ce déroulement épique, fluide et entraînant, est servi par les peintres de manière diverse, le tout aboutissant néanmoins à une bonne unité stylistique. Les costumes à la fois anciens et actuels grâce à un dessin et à une coupe qui ne jurent avec la mode d'aucune époque. Hamlet porte un maillot noir, un pantalon noir, des chaussures noires, tout ce qu'il y a de plus courant. Horatio est habillé d'un costume qui fait très jeune homme de nos jours, avec un pardessus de velours et un foulard. Le Roi change tout le temps de couleurs, mais il garde le même costume de parade, qui pourrait être celui d'un monarque de nos jours — vareuse d'uniforme ornée d'aiguillettes et de broderies en fil d'or, pantalon bouffant, bottes noires vernies — la vareuse de coupe militaire étant tour à tour vermillon, noire, beige, crème, grise. La reine est habillée de robes somptueuses de cérémonie en brocart, ouvragées de pierres précieuses (mais, lors des audiences accordées tard dans la soirée, les deux monarques font leur apparition en chemises de nuit). Polonius est vêtu d'une redingote, agrémentée d'un jabot, et d'un pantalon rayé, portant sous le bras un attaché-case aux notes informatives et appuyant son âge et ses maux sur une petite canne de moniteur. Tous sont habillés de blanc lors du prologue et dans la scène finale — les spadassins aussi, dans leurs blancs costumes d'escrime — ce qui, sur le podium noir luisant, produit un effet particulier: de pièces mues sur un échiquier par le destin, Osrick, le courtisan vénal, celui qui conduit le duel, est, comme un papillon, vêtu de mousseline. Les faux amis, les deux criminels souriants, portent, pardessus leurs costumes d'inspiration militaire, des écharpes pompeuses, suggérant la fanfaronnade. Les clowns-chiens, issus de l'imagination de Hamlet (ils apparaissent, lors de leur première scène, nus comme des nouveaux-nés, ensuite ils s'habillent, progressivement, en clowns aux masques de cirque; on les retrouve plus tard en fossoyeurs, pour finir en porteurs affligés de la civière où gît le corps inanimé du héros, humanisés par la souffrance), donneront leurs vêtements, à un moment donné, au prince: lorsque celui-ci décidera de se joindre, en quelque sorte, aux acteurs invités à la Cour pour y jouer le psychodrame dénonciateur, dont l'auteur et le metteur en scène est, en fait, Hamlet lui-même — tel que le remarquait, dans un essai consacré à Shakespeare, l'écrivain Dumitru Radu Popescu.

Ce couple conçu dans l'esprit du texte, n'en est pas moins une intéressante invention de Tocilescu, car sur la liste des personnages Shakespeare avait noté: « The Clowns, Grave diggers », ce qui veut dire deux clowns fossoyeurs (et croque-morts). Ces personnages sont interprétés avec beaucoup d'esprit, dans leur double fonction, par Valentin Uritescu et Ion Chelaru qui parviennent, tous deux, à joindre la gaieté à la tristesse, la tendresse pour le malheureux prince à leurs bouffonneries de gens du cimetière (celui-ci imaginé sous forme d'un coffre-cercueil), le parler normal à celui non articulé et à de silences graves, sous leurs masques cocasses. Disons, en passant, que d'autres rôles, épisodiques dans le texte, étant confiés à des comédiens expérimentés, ont acquis un poids ou du moins un certain relief que d'autres représentations ne leur avaient pas donnés: Laërte, joué avec fougue et fureur tumultueuse pas Florian Pittiş, peut-être trop impétueux et un brin

artificieux dans la rencontre avec le roi, mais affectueux et équilibré dans les rapports avec sa sœur et son père, ensuite plongé dans un calme sombre pendant le duel; Constantin Drăgănescu, en Osrick, caricaturant d'une manière excellente le langage précieux (l'euphuisme) ridiculisé par l'auteur, tournant autour d'Hamlet afin de placer son fastidieux message; Nicolae Luchian Botez et Mihai Vasile Boghiţă, messagers cérémonieux, expédiés grossièrement par le roi abruti qui pelote sa femme lorsqu'ils présentent solennellement leur rapport diplomatique, font une entrée arrogante, mais sortent humiliés et visiblement perplexes; Ion Lemnaru — tenue martiale, pose obséquieuse, gaieté factice —, remarquable dans le rôle de Guildenstern, et Gelu Colceag — espiègle en apparence, essentiellement méchant, faux affable, figé dans sa malhonnêteté et son servilisme, la voix parfois trop étouffée, mal assurée — dans celui de Rosenkranz; Dumitru Dumitru — gentilhomme courtisan qui s'empressera de retenir la pauvre Ophélie lorsque celle-ci invite soudain à danser l'auguste souverain; Mircea Gogan — prêtre revêche et intraitable lors de l'enterrement de la pauvre fille; Răzvan Ionescu et Ion Cocieru (Marcellus et Bernardo), faisant en frémissant le récit du Fantôme et prêtant serment, au plus fort de la nuit, à Hamlet; les acteurs de la troupe arrivée au palais: Adrian Georgescu, Mihaela Juvara, Sandu M. Gruia, Ionel Mihăilescu, jouant la pantomime et la pièce parlée, « La Souricière » avec saveur, dans leur décor aux arbustes artificiels peints en blanc; Claudiu Stănescu réalisant en Fortinbras un nouveau maître despotique, terrorisant les courtisans déjà effrayés par le massacre auquel ils venaient d'assister, conquérant barbare, en vermillon, ayant le goût des tambours et des canons, annonçant un règne pire que les précédents. Ils font bien, pour la plupart, leur devoir — chacun selon ses moyens — mais, nul n'est discordant, tous servent l'unité de style, sans aucune maladresse, incompréhension ou défaillance. Même la figurante sans nom qui habille Ophélie et présente ensuite le miroir à la rêveuse reine Gertrude, pendant un long instant figurant l'engourdissement, se meut avec élégance et valorise avec intelligence son silence. Partout éclate le talent puissant et autoritaire du metteur en scène, sa capacité de réunir les éléments disparates en un tout organique, de ne pas laisser de cellules aberrantes dans l'organisme scénique, d'intégrer les détails dans le tableau général, bien qu'en leur conservant leurs particularités de relief et chromatiques, comme disait Ortega y Gasset en parlant de Velasquez (. . .)

D'une savante modernité, l'ambiance sonore, simple en apparence est, au fond, d'une étonnante complexité. Un seul musicien vient s'asseoir au piano placé dans un coin de la terrasse. Mais le pianiste se nomme Dan Grigore, et son toucher viril et tendre, les gradations savantes, la volubilité des broderies musicales où l'on devine un coefficient d'improvisation, la résonance prolongée des sonorités mystérieuses qui accompagnent les scènes de nuit, le sourire de la valse — tirée d'un ancien film de Forman — que vont danser les clowns, l'amertume de certains accords de mauvais présage se rejoignent dans une ambiance sonore d'une rare originalité qui utilise des motifs des partitions de Brahms — une charmante ballade —, du suave

Ravel, des angoissés Chostakovitch et Hindemith, voire de l'excentrique Nino Rota, le compositeur de Fellini. On dirait un rassemblement éclectique de sons, auquel s'ajoutent, de temps à autre, la bande de magnétophone, ensuite le chœur des courtisans psalmodiant à genoux des hommages au couple royal, des sons de cloche, des arpèges d'orgue, des trompettes, une flûte. Le metteur en scène et le musicien ont fait fondre tout cela en une bizarre symphonie qui n'accompagne pas seulement le spectacle, qui en fait partie intégrante, en est la respiration. Le pianiste est, d'ailleurs, également acteur. Un symbole vivant; haut de taille, légèrement voûté, en frac noir et chemise noire de soie boutonnée jusqu'au cou, un visage énigmatique sur lequel brillent les lunettes, les bras le long du corps, il passera doucement parmi les acteurs habillés de blanc, figés, et s'arrêtera un instant près de Hamlet qui vient d'être blessé par la pointe empoisonnée de l'épée de Laërte: c'est la Mort.

L'univers de la tragédie shakespearienne est créé avec fantaisie par le metteur en scène, le scénographe et les comédiens, avec un visible souci de communiquer avec le public, en usant de la pantomime, du chant, de la constitution des groupes (...) Chaque scène a un crescendo à elle, les moments culminants étant suivis par un son ou par un éclairage reposants. Certains de ces moments culminants sont créés avec un sens scénique tout à fait exceptionnel: l'agitation des courtisans au moment où le roi furieux quitte le spectacle et où Hamlet dirige de façon fantastique le bouleversement provoqué, jusqu'à ce que l'espace reste vide; le moment de la mort successive des héros de la tragédie; la rencontre pleine de gaieté — véritables retrouvailles de garçons — d'Hamlet avec ses amis d'antan, Rosenkranz et Guildenstern, avec des manifestations d'effusion et d'expansivité estudiantine, qui refroidit lentement pour sombrer en une entrevue glaciale. Il y a d'autres encore. Mais il y a également des épisodes moins réussis. Les rencontres d'Ophélie et d'Hamlet souffrent d'une sorte de sensiblerie de l'interprète Mariana Buruiană, dont les étouffements et les larmoiements donnent une note factice au personnage. Elle joue, par contre, les scènes de folie avec imagination et un charme douloureux. Le tête à tête d'Hamlet avec sa mère a de la force, de la dureté, mais semble insuffisamment nuancé. Ileana Predescu confère de la noblesse et, d'autre part, une nécessaire équivoque à cette héroïne qui n'est pas assez clairement exprimée par l'auteur. Elle a su lui donner des attitudes de dame, de mère; mais la femme, la femme heureuse et, à la fois, malheureuse, qui mourra car l'impasse où elle est ne lui permet pas d'autre issue, la femme qui a fait ce qu'elle a fait par passion immodérée, n'est peut-être pas aussi bien réalisée. La participation de la Cour au spectacle donné par les comédiens ambulants reste, il me semble, au-dessous de ce qu'on pouvait espérer. J'ai un certain doute quant aux attitudes soldatesques de Fortinbras et surtout quant à la manière dont elles sont exprimées. On a déjà eu recours à cette solution et j'ai l'impression qu'elle n'est pas entièrement justifiée. Autant est réussie, dans le spectacle, la métaphore du livre (Hamlet et son ami sont vus des livres à la main, plongés dans la lecture, Ophélie tient un livre à la main pour attirer

Hamlet — et l'actrice le tient gauchement, éloigné des yeux, dans une attitude bien trouvée — , Claudius, par contre, donne un coup de botte à un livre, rappelant un autre héros shakespearien, Caliban, qui promet des cadeaux aux matelots ivres à condition qu'ils mettent le feu aux livres de Prospero), autant me semble douteuse la mise à la mort de Horatio par les deux gredins ressuscités, Rosenkranz et Guildenstern. Quelle signification ce dernier assassinat pourrait-il avoir? (...)

Dans le rôle titulaire, Ion Caramitru a enregistré un grand triomphe. Il a dévoilé de nouveaux côtés du personnage, il a rendu sensibles des penchants et des pensées qui l'étaient moins auparavant. Il a fourni une plus large explication du caractère du jeune héros, qui avait aimé son père non seulement parce que c'était son père, mais surtout parce que c'était un homme intègre, qui s'insurge contre son oncle non seulement parce qu'il est un assassin, mais parce qu'il a transformé le palais en un lieu de débauche et d'orgies et le pays en une prison, parce qu'il néglige les affaires d'État et a instauré la tyrannie de son bon plaisir. Par la noble tenue de son jeu, Ion Caramitru nous à peut-être rendu plus proche le credo humaniste de cet esprit moderne, exprimé de façon synthétique par l'exclamation: « Quelle parfaite création que l'homme !» et nous a mieux fait comprendre combien ignoble est tout ce qui tâche de l'avilir. Il est évident qu'aucun artiste du monde ne saurait embrasser tout ce que signifie cet extraordinaire personnage; chaque spectateur ou exégète demandera à l'acteur quelque chose de ce qu'il lui semblera que ce dernier n'a pas donné. Mais l'acteur n'est lui aussi qu'un homme qui dispose d'une scène, pendant quelques heures, pouvant y vivre l'illusion d'une existence, tandis que le personnage est la quintessence d'un nombre infini d'existences — toujours multipliées au fil des siècles — et un cristal pur aux mille facettes que nous ne saurions jamais voir dans sa totalité. D'autant plus que nous ignorons si le mot *totalité* peut y avoir un sens. Retenons, donc, pour ce cas-là, que le sarcasme légitime, la pensée profonde, la philosophie lumineuse, la poésie vibrante et dépourvue de miévreries, l'attitude constante et la volonté de mener à terme la tâche qu'il a assumée amènent Hamlet parmi nous grâce au talent mûr et riche de l'acteur. À l'expression ferme, vibrante. Il le montre comme un homme pareil à nous. Comme un des meilleurs d'entre nous. Un héros exemplaire.

Le Théâtre « Bulandra », le même qui a donné au public *La Tempête*, inscrit de nouveau, grâce à Tocilescu, son nom sur une page d'or du livre des spectacles roumains des pièces de Shakespeare, offrant à la scène un nouveau chef-d'œuvre. Et, considérant les choses sous un angle plus large, nous pouvons dire qu'un mouvement théâtral, susceptible de donner au cours d'une seule génération d'artistes et de spectateurs deux *Hamlet* différents, tous deux de la plus grande envergure (l'autre a été réalisé par le Théâtre « Nottara » avec Ștefan Iordache, dans la mise en scène de Dinu Cernescu), fait état d'une vigueur et d'une richesse qui lui donnent le droit de se situer, le front haut, dans la culture du monde.

VALENTIN SILVESTRU

Convention et communication

(. . .) Ce qui est vraiment extraordinaire dans ce spectacle, c'est que tout nous est communiqué directement et ouvertement par les moyens du théâtre, le théâtre — « miroir du monde » étant, en fait, l'idée principale de la vision d'Alexandru Tocilescu.

Le metteur en scène ne tient absolument pas à nous conter ce qui est arrivé à Hamlet, il veut nous démontrer que le théâtre est à même de prendre en discussion, par tous ses moyens et composantes — l'art du comédien, la conception du metteur en scène, les dons du peintre scénographe, le génie du musicien, la force de suggestion de l'éclairage — les grands problèmes de l'homme et les questions qu'il se pose, la tragédie de Shakespeare étant à la fois drame social et politique ou psychologique, voire comédie satirique, clownesque, lyrique.

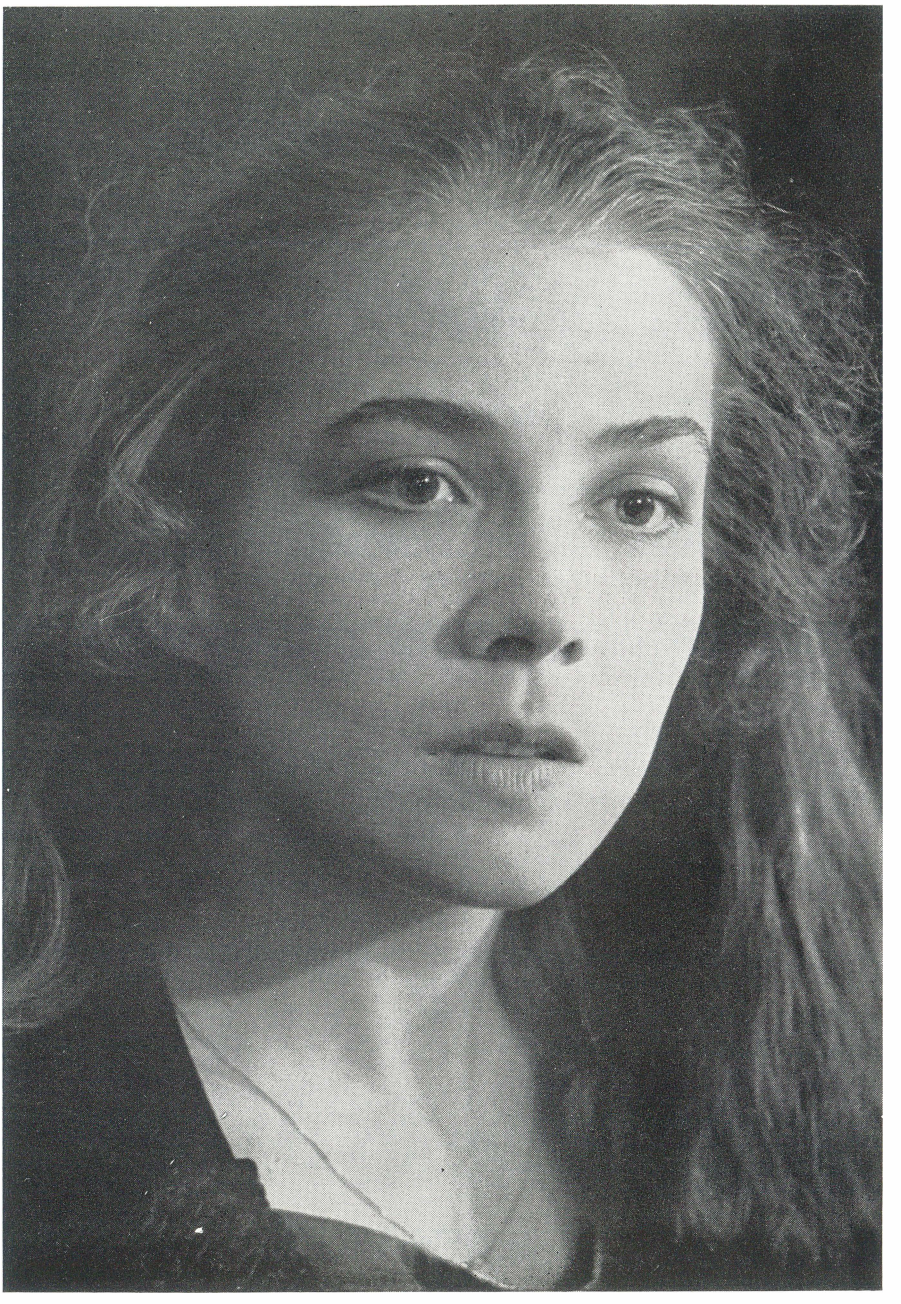
Nous sommes au théâtre et rien n'y cache la convention. Nous sommes devant le podium désert du Studio «Lucia Sturdza Bulandra» entouré de trois côtés par le public, podium devenu, dans la vision scénographique de Dan Jitianu, un «miroir» au sens propre, non seulement figuré, car il est recouvert de plaques noires en matière plastique luisante avec une toile de fond transformée elle aussi en un immense panneau de verre, à carreaux noirs. Sur ce podium, une table et deux chaises qui apparaissent et disparaissent en fonction des besoins, suffisent — comme dans le théâtre chinois — pour permettre le changement des espaces de jeu, tout le reste étant créé par le génie de l'acteur.

La vie — sa réflexion sur la scène, la scène — réflexion de la vie — voilà le carrousel vertigineux qui se déroule devant nous, à commencer par la scène du duel entre Hamlet et Laërte, réalisée comme une sorte de prologue par les acteurs habillés de blanc, silhouettes pures, hallucinantes et impressionnantes dans leur tragédie muette et froide, et jusqu'au dénouement du drame. Le même jeu, pantomime-vécu-pantomime, nous le retrouvons dans la célèbre scène de la «souricière», où l'art montre à Claudius ce qu'il ne veut plus se rappeler.

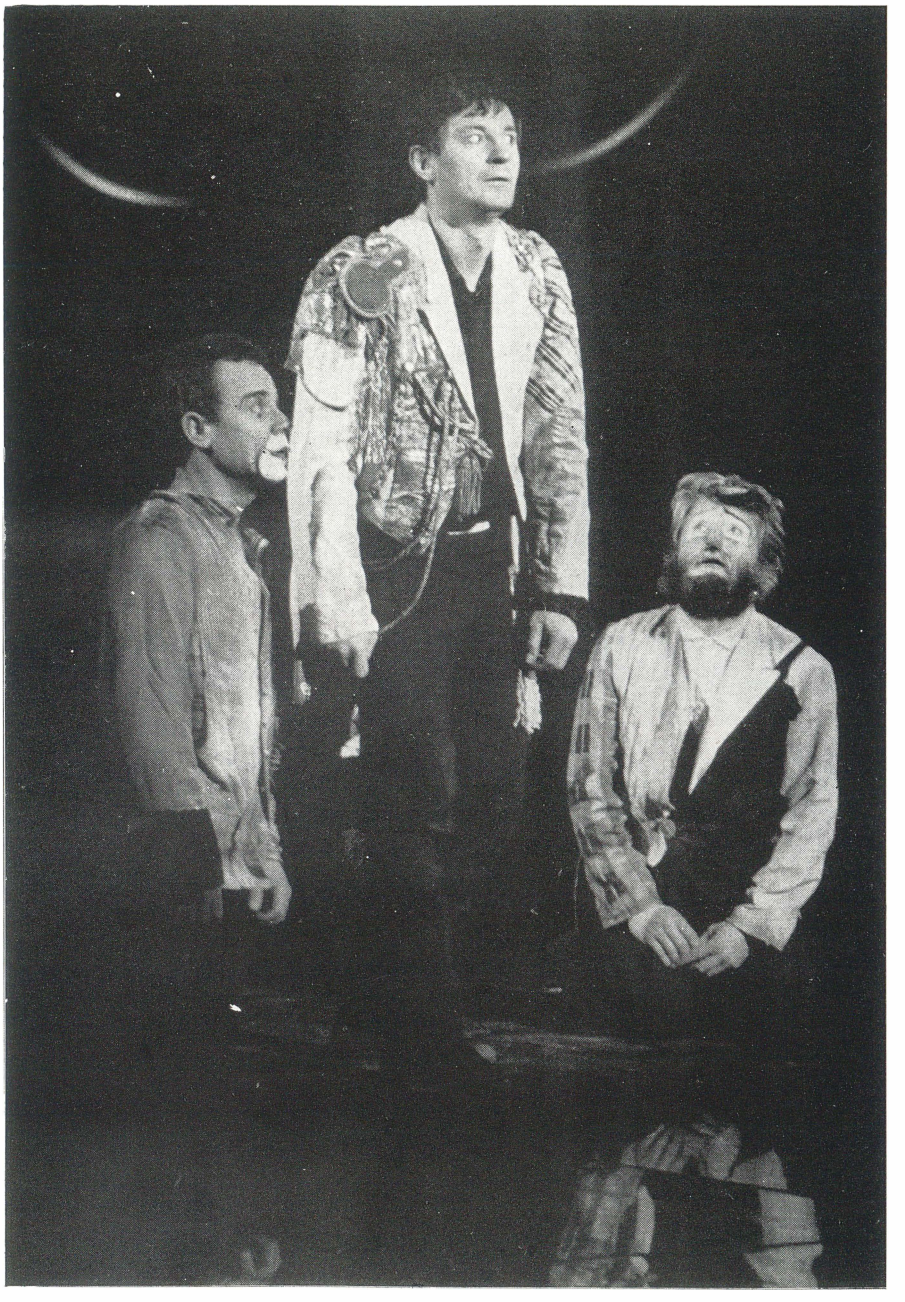
On a souvent parlé de la « distance » de l'acteur qui ne cherche pas à s'identifier au personnage, mais à le signifier et à le commenter par son jeu. Jamais cette «distance», ce dans qu'elle a de mieux, de supérieur ne fut réalisée d'une manière plus convaincante, plus totale que dans ce spectacle, où les acteurs sont tout le temps eux-mêmes, intelligents et subtils, nous offrant néanmoins, avec exactitude, l'image des personnages autant que leur signification. Hamlet, le plus complexe des héros, est signifié non seulement par Ion Caramitru, porteur de tous les sens de juge de la société mais également par les deux clowns (Valentin Uritescu et Ion Chelaru), qui matérialisent la réflexion dénaturée du monde dans l'esprit même de Hamlet, et par le pianiste Dan Grigore, qui traduit dans la musique les états d'âme et les tourments du héros. L'apparition des deux clowns issus des profondeurs lors de la rencontre de Hamlet avec le fantôme, lorsque le héros, l'es-

Hamlet sur la scène du théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » de Bucarest dans la mise en scène d'Alexandru Tocilescu
En haut — moment du IIe acte. *En bas:* Hamlet (Ion Caramitru) devant le cercueil d'Ophélie

Ophélie (Mariana Buruiană)



Hamlet (Ion Caramitru) et les clowns-fossoyeurs



Scène du Ve acte *(en haut)*
Moment final de la tragédie *(en bas)*

prit troublé par les horribles vérités qu'il vient d'apprendre, vit le renversement de toutes les valeurs, est un moment de théâtre grand et vrai. Ces clowns accompagnent Hamlet à travers tout le spectacle, jusqu'à sa fin tragique, lorsqu'ils portent son corps inanimé, couvert symboliquement de leurs vêtements d'interprètes d'un triste spectacle de cirque (. . .)

Des pages entières devraient célébrer le jeu nuancé, l'ironie mordante, cuisante et l'auto-ironie de Ion Caramitru, l'art admirable que met Ileana Predescu dans le rôle de la reine souillée et traînée dans la boue par son inconscience, la sensibilité et la grâce de Mariana Buruiană — Ophélie, l'affabilité, le conformisme, le servilisme, l'esprit pratique, l'hypocrisie que Ion Besoiu confère à Polonius, l'énergie de celui qui sait agir fournie par Florian Pittiş à Laërte. Je m'attarderais un peu sur Horatio, interprété par Marcel Iureş, pour tout ce que ce personnage apporte de nouveau, de peu commun, pour le caractère inédit de la vision qui le concerne. Confident et ami de Hamlet, Horatio est ce qu'on appelle un rôle ingrat. Et ce rôle ingrat acquiert un air tout à fait spécial, non pas par ce qu'il dit, mais surtout par ce qu'il pourrait dire et ne le fait pas. Le Horatio créé par Marcel Iureş est plus qu'un ami et un homme, il est — dirait-on — une conscience du monde (. . .)

À ce spectacle où se déroule un combat acharné contre tout ce qui est mal — et l'on constate avec amertume que même ceux qui veulent faire le bien finissent par faire toujours le mal — Alexandru Tocilescu a créé un final que je n'accepte pas. La vision selon laquelle Fortinbras est un bourreau qui vient fermer toutes les issues et rend inutiles tous les sacrifices. Ce n'est pas cela, le final de Shakespeare. Il signifie le calme qui suit l'orage, la quiétude et le normal qui reprennent leurs droits une fois l'ouragan passé. Car, ne l'oublions pas, le sens d'une tragédie, on le trouve dans la lutte, douloureuse et tendue, de ceux qui sortent du commun, mais cette lutte n'est pas vaine, elle est de celles qui contribuent à la marche des humains vers la lumière.

ILEANA BERLOGEA

Un « Hamlet » pour chacun

(. . . Je ne sais en quelle mesure il est vrai que « chaque acteur veut jouer Hamlet », mais c'est une question de bon sens d'admettre que chaque spectateur peut avoir un Hamlet à lui, qui coïncide plus ou moins avec celui de son voisin de fauteuil; comment accorder la diversité des points de vue, voilà le problème ! La réponse la plus orgueilleuse en apparence, et la plus naturelle, est d'offrir, à votre tour, en tant que metteur en scène, un Hamlet à vous, c'est-à-dire de choisir de la foule des généreuses connotations que propose le texte du « grand Will » celles qui vous semblent les plus importantes, ou les plus cachées, ou, tout bonnement, celles qui vous conviennent le plus (. . .) Une autre réponse, plus qu'orgueilleuse et comportant plus de risques, est d'essayer, au sens propre, de composer avec la diversité, de vouloir tout dire sur Hamlet — le tout étant, cela va de soi, une façon de donner un nom à la tendance à une vision exhaustive, car le tout en tant que tel

est impossible; c'est la réponse choisie par Alexandru Tocilescu dans son spectacle au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » après trois années de tâtonnement, de recherches, de révélations, de désespoir, de rencontres et de séparations, après maints avatars d'une nature souvent ineffable. Son *Hamlet* a, en effet, tout, il réunit plus de connotations que tous les autres qui furent réalisés chez nous, ou, dans la mesure où nous en avons vu, à l'écran surtout, chez d'autres; il parle du problème du pouvoir (théâtre politique), de la condition morale, de la vie affective et de ses ressorts, du rapport entre la pensée et l'action, du monde en tant que tel et du monde en tant que théâtre, de l'orgueil et de l'humilité, des cas de conscience et des intentions, de l'utopie d'une pensée et de la cruelle réalité du « pourissement », de la vie et de la mort, de l'amour et de la haine, de l'hésitation fondamentale entre l'« être » et l'« avoir » et de beaucoup d'autres choses encore (. . .) Ce besoin de « tout » dire, ne fût-ce qu'en suggérant — superbe défi des limites de la réception —, comporte pourtant un risque majeur, celui de la confusion, car la cohérence intime d'un autre niveau de signification, et ainsi de suite, peut produire l'incohérence de l'ensemble s'il n'existe pas quelque chose (un « algorithme », une super-idée, un « milieu » polarisant) qui convertisse la diversité sémantique des fragments en unité (. . .) Si les incohérences de l'ensemble sont les conséquences — pressenties et assumées par le metteur en scène — de l'aspiration à tout embrasser, il n'en est pas moins vrai que c'est toujours à cette aspiration qu'est redevable tout ce qui est brillant, profond, nouveau et mémorable dans le spectacle de Tocilescu. Il y a d'abord, dans l'ordre de la conception du metteur en scène, l'idée précieuse du théâtre en tant qu'enfer paradisiaque et paradis infernal, miroir du monde mais qui se reflète dans le monde, du théâtre en tant qu'avatar du cirque où le masque peut être mis sur le visage, mais aussi sur la pensée et sur l'âme, jusqu'à ce qu'on ne sache plus (on ne puisse plus et, parfois, on ne veuille plus savoir) qui l'on est vraiment; pourquoi la prière de Claudius serait-elle une hypocrisie? pourquoi la résignation de la reine ne serait-elle pas un masque? pourquoi Rosenkrantz et Guildenstern ne seraient-ils pas des héros? Un univers du « tout est possible », c'est cela le théâtre, semble dire le metteur en scène; mais ce « tout est possible » n'est pas autre chose que l'univers dostoievskien. . . (. . .)

Incitant et ambitieux, ce « Hamlet de tout le monde » que l'incomparable Tocilescu nous propose est une preuve d'intuition et d'intelligence théâtrale, suggérant — par cette ambition même, dont découlent à la fois les qualités et les défauts — que « mon Hamlet à moi » continue à demeurer une voie royale vers Hamlet.

LAURENŢIU ULICI

La Beauté naît de la métaphore

(. . .) Cinq heures nous semblent peu par rapport à leur durée réelle, et cela grâce à la fantaisie et à l'implication totale des créateurs, au dynamique changement des registres, à la richesse des images. *Hamlet*, on l'entend

clairement et on le suit, qui exerce, de manière cohérente et subtile, son sortilège sur l'auditoire. Sa beauté découle de la métaphore, de l'image implicite et non point explicite... « J'ai été tenté de re-chiffrer le texte sous la forme d'une réalité possible », avoue Alexandru Tocilescu. Le spectacle a bien fait d'éviter l'adhérence totale, contraignante, à des lectures antérieures, aux obsessions de nature psychologique, ou éthique, ou à des tendances plus récentes, « à la mode »: recours à l'archétype, au mythe, à l'explication freudienne ou politisante, bien que de telles suggestions n'y manquent pas (voir, par exemple, le final).

Une première caractéristique de ce spectacle: sa riche, son intense *théâtralité*. La recherche fervente d'une collaboration des arts subtile et raffinée (qui fait appel au registre réaliste, mais aussi à celui métaphorique, à la démarche naturaliste, mais aussi à celle symbolique, à des solutions globales, de continuité, mais surtout à des procédés « ponctuels », qui place en son centre l'acteur (instrument, mais aussi finalité, et qui se trouve finalisée dans des images scéniques fortes, frappantes. Il nous semble que ce spectacle représente un référence, d'abord par la force et la pulsation secrète de certaines scènes — celles des acteurs, du duel, de la folie d'Ophélie, de la contemplation devant le miroir. L'immatérielle ombre du père s'anéantit — le jeu de l'éclairage suggérant qu'Hamlet entend plutôt une voix intérieure secrète et ignorée. On assiste à l'apparition de héros « inédits » (et ce n'est pas leur légitimité par rapport à l'oeuvre, mais celle par rapport à ses significations qui nous préoccupe). Tel le mystérieux personnage, habillé de noir, qui se dirige vers le piano, à l'apparition duquel le monde de la fiction est terrifié. Un alter-ego d'Hamlet? Le symbole du créateur? Ou de ce « ne pas être » qui amplifie le cas de conscience? (...)

Al. Tocilescu n'imprime pas au spectacle une conception exhaustive, cohérente de la pièce. Serait-ce un mérite? Une carence? Nous serions enclins à considérer intéressant cet *Hamlet* surtout par la forte vision théâtralisante de la vie qu'il propose à travers cette oeuvre classique. Un miroir du temps et un exorcisme théâtral (...)

Ion Caramitru est admirable, tel que le rêvait — sur les traces de Goethe — Bradley, jeune au tempérament fougueux, un génie débordant d'esprit, d'humour, d'ironie, un homme d'une rare sensibilité, charmant, fascinant, « un vase précieux dans lequel un chêne enfonce ses racines jusqu'à ce qu'il le brise — il joue la folie avec une parfaite maîtrise, voire avec froideur. La lucidité dans le chagrin, dans l'investigation, mais aussi une distance critique, un regard de l'extérieur sur le personnage — sont les traits essentiels de son jeu, à forts accents démonstratifs, parfois. C'est là que je me sépare de l'interprète. Car avant d'être un « prince du théâtre », du jeu de la représentation, Hamlet est une victime des temps « sortis des gonds », et un héros de la pensée et de la conscience. L'intelligence d'Hamlet demeure pour nous (en accord avec l'originalité esthétique de la pièce) parfaitement compatible avec la plus forte intériorisation du drame, de la quête, avec l'intensité de l'interrogation et des révélations. Hamlet ne « se regarde dans le miroir » que pour mesurer son échec. Pour le reste, il est fébrilement concentré sur la lame

d'acier de l'interrrogation. Son rire même est tragique, comme disait Gide. La situation-limite où il se trouve « contredit son existence », mais le fait de l'assumer l'ennoblit. De pièce d'« échiquier », Hamlet devient un démiurge dans l'ordre spirituel (. . .)

NATALIA STANCU

Miroir du monde

Le premier terme de la métaphore ci-dessus est le théâtre et il comporte dans le spectacle de Tocilescu plusieurs sens qui coexistent. Certes, il y est question d'abord du fait qu'on y a ouvertement affaire au théâtre dans le théâtre, la convention réaliste étant de la sorte minée par la liberté manifeste que s'arroge le metteur en scène-artiste. Ce n'est qu'ainsi que la matérialisation, dans les deux clowns, de l'intention d'Hamlet de simuler la folie se voit parfaitement justifiée du point de vue stylistique, qu'elle a du poids et de l'ampleur. Une réplique d'Hamlet — « le théâtre a pour mission de tendre un miroir devant le monde » — se retrouve sur un plan plus général et constitue une sorte de motif du spectacle. Thème cher à Shakespeare, revenant plus d'une fois dans ses pièces, il a dans *Hamlet* un rôle essentiel: la réaction du roi au spectacle *La Mise à mort de Gonzague* (qu'Hamlet appelle ironiquement *La Souricière)* sera la preuve évidente, irréfutable, de sa culpabilité. C'est là que Tocilescu puise l'idée de la pantomime et celle-ci est l'une des scènes-clef de son spectacle: toujours plus attentif et plus méfiant, le roi descend de son fauteuil et pénètre dans l'espace du carré blanc où l'on joue la pièce; telle une ombre, étonné et fasciné à la fois, il poursuit du regard l'assassin Luciano, et son cri (« de la lumière ! ») déclenche à la Cour une véritable tempête de folie. Il n'y a pas moyen de faire de la lumière dans cette immense nuit du mensonge et de l'infamie; tous se mettent à courir sans but et sans espoir, et cette sinistre dégringolade est dirigée par un Hamlet presque tout aussi fou que les autres. C'est l'unique fois qu'Hamlet sombre vraiment dans la folie, car maintenant il a non seulement la confirmation du fait que le roi est l'assassin de son père, mais aussi ce qui est plus grave, que tous en sont au courant, que tous participent à ce mensonge (. . .) C'est une interprétation qui, à ce que je sache, n'est pas seulement nouvelle, mais qui modifie aussi entièrement le point de vue sur la pièce et sur le personnage. En effet, Hamlet-Ion Caramitru considère d'un œil lucide le monde qui l'entoure, il n'est pas tant un chercheur de la vérité qu'un être effrayé par le mensonge et la bassesse où tous vivent. Le Danemark est une geôle non pas parce qu'il serait privé de la liberté de mouvement, mais parce que tous sont au courant d'une vérité qu'ils refusent d'étaler au grand jour: l'assassinat d'Hamlet-père. Par la dégringolade terrifiée qui se déchaîne au spectacle avec *La Mise à mort de Gonzague* il est prouvé que non seulement le roi, mais

la Cour tout entière cache le crime. On a beaucoup parlé et écrit du besoin de preuves d'Hamlet, de la raison qui lui fait reporter sa vengeance, voire de sa lâcheté. Dans le spectacle de Tocilescu, Hamlet — observateur lucide de son monde, raisonnant sur la complexité de l'existence qu'il est impossible de réduire à quelques formules simples, tourmenté par l'impossibilité de sortir du cercle (absurde)? de l'existence — sait encore autre chose: que jamais sa vengeance, en fait un nouvel assassinat, ne pourrait rétablir l'ordre moral du monde, et que, même s'il l'accomplissait, il finirait par s'intégrer dans l'abjection générale. Une question qui ne cesse d'être posée dans les études sur *Hamlet* est la suivante: quels sont les livres qu'il a lu, qu'il lit? Autrement dit: quelle est sa formation intellectuelle, qui a mis son empreinte sur sa pensée? Je crois, moi, qu'après avoir lu Kafka et Camus, l'Hamlet du spectacle de Tocilescu revient à Shakespeare. Il a certainement lu *Richard II* et *Richard III*. Le mécanisme de l'histoire, du crime politique, lui est connu. Avec Horatio, il est absorbé dans la lecture; l'arrivée d'Osrick, le messager ridicule (et ce n'est pas un hasard s'il l'est ainsi!) qui l'invite au duel (à l'action), lui fait comprendre qu'il n'a plus rien à attendre: qu'il doit mener son rôle à terme. Il ramasse les livres lentement, comme à regret. À quoi peuvent encore servir le savoir et la sagesse qu'ils ont accumulés, du moment que son rôle le pousse à continuer cette absurde série de crimes? Quelque chose dans son attitude et dans celle de Horatio (subtilement interprété par Marcel Iureș) suggère que tous deux n'ignorent par la vérité de la machination et qu'ils en entrevoient le dénouement, mais ne peuvent s'y soustraire. Et c'est précisément pour mener cette idée à ses dernières conséquences que Tocilescu donne un tour différent à l'apparition de Fortinbras (. . .) Celui-ci arrive tel un conquérant auquel le carnage de la Cour danoise apporte, sans contrepartie, une terre à laquelle il avait « des droits de longue date ». Il semble despotique et intraitable, suggérant que le Danemark sera, à l'avenir aussi, une prison, l'une des pires (l'idée n'est pas nécessairement nouvelle). intéressant, conçu dans la logique du devenir de l'idée du spectacle, hélas, moins réalisé du point de vue scénique, et cela pour plusieurs raisons: la trop évidente absence de subtilité dans la composition du personnage-dictateur, la nouvelle apparition, en imperméables noirs, des deux espions-traîtres et, surtout, la mise à mort, par les deux, de Horatio, assassinat — à mon avis — non motivé. Il y a pourtant dans ce final un moment extraordinaire: le rire douloureux, tragique, presque fou, de Horatio qui réalise la totale inutilité du crime, de l'illusion que par la punition du criminel on pourrait rétablir la justice. El la marche titubante des deux clowns-fossoyeurs, portant sur la civière, à travers un monde pétrifié de terreur, le corps d'Hamlet, alors que, au troisième ordre «Que les canons tirent!» jaillit le motif musical strident du cirque qui dégénère de manière sinistre en un hymne en l'honneur du nouveau maître.

MIRUNA IONESCU

Animation '80: une infusion de jeunesse

Le problème du rajeunissement semble dominer, ces derniers temps, le film d'animation roumain, s'exprimant dans un renouvellement accru des forces, car les années '80 ont été marquées par la puissante affirmation d'une jeune génération de réalisateurs, autant que par une intensification des tentatives de rénovation. Le renouvellement du langage a gagné, comme une fièvre, non seulement les nouveaux-venus, mais aussi leurs « anciens », phénomène qui a donné naissance à un climat favorable d'émulation.

Notre « classique » Ion Popescu Gopo a parcouru, ces dernières années, toute une étape de révision de sa conception concernant les buts et les moyens de l'animation de film, se séparant pour quelque temps de son célèbre « bonhomme » qui lui a valu tant de succès internationaux, pour se consacrer à la réalisation d'un cycle de films d'école destinés à faire l'inventaire des principales techniques de l'animation, mais aussi à en valider de nouvelles. Cette série, débutant par *E pur si muove* (1979), continuée par *Animagicfilm* (1981) et *Cadre après cadre* (1982), a un caractère didactique marqué, mais aussi un ton de profession de foi très attachant. En concevant sa démonstration sous la forme de « pillules » ayant une vie autonome, Gopo polémise avec les préjugés en matière de « 7e-bis art » et fait appel à des méthodes qu'il n'avait encore jamais abordées dans ses créations antérieures. Utilisant des matériaux ingénieux, tels des brins de tabac et de thé, ou des épingles, l'auteur invente, pour rendre sa « leçon » plus attrayante, une petite « histoire » qui met en évidence leur valeur expressive. Cependant, son élan d'expérimentateur le pousse parfois à abandonner un instant la formule didactique; *Tu* (1983) est un film d'auteur de dramaturgie originale, qui utilise, en première, un matériel bizarre, les cheveux, avec des possibilités inédites de composition d'une atmosphère poétique. Les métamorphoses de lignes suggérées à l'aide de tresses blondes ou brunes permettent de composer un affectueux portrait de femme. Ce film a reçu, pour l'originalité de l'idée et la nouveauté de la technique, la palme du « Dragon d'argent» au Festival international de Cracovie (1984). Le besoin de dépasser la formule didactique se concrétise également dans *L'Apprenti Sorcier* (1985), une sorte d'«art poétique » où Gopo poursuit ses essais d'auto-définition. Sa pellicule constitue une parabole qui met en évidence la toute-puissance de l'animateur, lequel prend l'aspect d'un magicien capable de créer des mondes mirifiques à l'aide d'accessoires inattendus. Ces accessoires vont à leur tour s'animer et nous assisterons, dans une séquence anthologique, à un ballet fabuleux exécuté par les ustensiles rangés sur le petit plateau aux sons de la musique de Paul Dukas. Gopo pratique l'animation totale afin de démontrer la force de son art allant jusqu'à défier les lois de la physique et de la logique, tout en faisant ressortir la poésie du quotidien.

L'optimiste profession de foi de Gopo semble avoir encouragé tous les réalisateurs à enrichir le langage en « perpétuel mouvement de transformation » de leur art. Cependant, ce domaine où les plus grands progrès stylisti-

ques se sont manifestés demeure celui du film d'auteur. L'un de ses réalisateurs le plus constant est Ion Truică, qui n'a pas modifié, au cours des années '80, les paramètres connus de son empreinte stylistique: mouvements hiératiques, silhouettes fragiles et raffinements de couleurs, bien qu'on puisse déceler dans ses derniers films un certain effort de diversification de l'expression graphique, en corrélation avec une plus grande variété thématique. Le réalisateur continue à accorder sa préférence à l'écranisation d'œuvres littéraires, mais en usant d'aspects nouveaux: de formules d'essayiste comme dans *Le Crépuscule* (1983), une synthèse intéressante des obsessions thématiques issues de la poésie de G. Bacovia, ou bien un ton épique plus marqué, comme dans *Hiroshima* (1983) — une adaptation très libre du poème *Le Sourire d'Hiroshima* d'Eugen Jebeleanu. La prédilection du réalisateur pour une dramaturgie à structure plus solide engendrera une série inspirée de moments-clefs de l'histoire nationale. *Posada* (1982), *Rovine* (1984), *La Ballade de Tudor* (1984), voilà quelques titres de films par lesquels Ion Truică s'efforce d'élever l'évocation historique au rang de métaphore. Le progrès stylistique est attesté par quelques compositions symboliques d'une grande ingéniosité graphique et d'une stylisation inspirée du dessin, notamment dans *Rovine*, où l'allure plastique évoque l'écriture orientale.

Virgil Mocanu se montre également désireux d'enrichir l'expressivité de sa palette. Décalquant ses personnages sur ceux des tableaux de Peter Bruegel, il nous donne le film *Le petit tambour* (1983), plaidoirie en faveur de la paix, avérant une évidente culture plastique; Dans *L'Ascension* (1984) c'est l'emploi d'une formule graphique à accents dramatiques qu'il utilise, pour aboutir à une parabole sur l'effort solitaire. Son aspiration vers un renouvellement du langage a décidé Luminița Cazacu à faire appel, pour la première fois en Roumanie, aux techniques d'animation à base d'ordinateur dans *Ballade pour une perle bleue*, évocation d'un monde mirifique de l'enfance. Le dessin sur calque ou papier a servi à Adrian Petringenaru pour réaliser son grave *Banquet des armes* (1984), à Olimp Vărăşteanu pour formuler ses réflexions soucieuses dans *Cauchemar* (1984), à Tatiana Apahideanu pour crayonner l'atmosphère lyrique de *Portrait* (1985), méditation pleine d'intérêt au sujet de la relation art d'animation — vie.

Dans le domaine du film de marionnettes, un mérite spécial revient à Isabelle Petraşincu, qui a créé, à partir de la laine, des personnages inédits pleins de charme, protagonistes d'une petite série de films pour enfants, dont nous citons, pour leur scénographie harmonieuse, les épisodes *Le Loup dupé* et *La Hâte gâche la tâche* (1984). Fidèle à la technique de découpage des cartons qu'elle s'efforce d'ennoblir par un raffinement des couleurs et par la qualité du décor, Liana Petruțiu enrichit sa filmographie de titres notables: *Il était une fois un clown* (1984) et *En lisière du champ* (1985).

Cependant, c'est à la jeune génération que nous devons, ces derniers temps, un effort plus soutenu de modernisation du langage. La promotion '80 a cessé de miser sur le dessin simplifié, des images des pellicules signées par d'ambitieux animateurs témoignant souvent d'attachantes preuves de culture plastique. On trouve un promoteur de la « nouvelle vague » en la

personne de Zoltan Szilagyi, auteur du film *Le Nœud gordien* (1979), qui a remporté cinq prix internationaux (à: Oberhausen, Zagreb, Bilbao, Espinho, Chicago). D'autres créations de ce même réalisateur sont venues compléter l'image de son originalité par des audaces, non seulement d'ordre plastique, mais aussi d'ordre dramatique. *L'Arène* (1981), qui parodie le motif de la victoire que remporte le chevalier dans son combat contre le dragon, est une méditation sur l'héroïsme vrai et faux et a suscité un nouveau succès international du jeune réalisateur, attesté par de nouveaux prix, mais aussi, et surtout, par la décision que prit le Musée d'art moderne de New York d'inclure ce film dans son trésor. Le troisième film de Szilagyi, *Monologue* (1983), glose sur le besoin de communiquer avec ses semblables; même s'il n'a valu à son auteur ni palmarès ni distinction, il n'en a pas moins emporté tous les suffrages des sévères commissions de sélection d'Annecy, Oberhausen et Bilbao et suscité des commentaires critiques enthousiastes dans les revues de cinéma de renommée mondiale.

Les ambitieuses recherches plastiques et dramaturgiques de Zoltan Szilagyi ont stimulé le zèle imaginatif de ses collègues de génération. C'est sous sa direction qu'ont débuté collectivement les jeunes dessinateurs Lajos Nagy, Olimpiu Bandalac, Radu Igazsag, Zeno Bogdănescu, tous signataires d'une pellicule de remarquable fraîcheur, hommage apporté à l'imagination prodigieuse des enfants: *Calligraphie*. Du groupe de ces débutants se sont détachés ensuite plusieurs auteurs faisant montre de préoccupations ambitieuses et dont les films s'efforcent de trouver une réponse aux problèmes fondamentaux de l'existence et à mettre en discussion les idées qui agitent le monde contemporain. Radu Igazsag s'est imposé à la suite d'une troublante méditation sur la mémoire formant le sujet de son film *Photographies de famille* (1983), qui a reçu le prix « opera prima» du Festival international du film d'animation d'Hiroshima. Olimpiu Bandalac se fait remarquer dans *La Statue* (1983), *Les Pompes* (1984) et *Le Pont* (1985) par sa tentative fertile de revigorer une technique d'animation presque tombée dans l'oubli — le carton découpé — et Zeno Bogdănescu par la qualité de la graphique qu'il anime dans la satire de mœurs *Faiseur d'embarras* (1983), et par sa plaidoirie en faveur du respect de la tradition dans le film *La Maison* (1984).

Comme nous l'avons signalé plus haut, la jeune génération ne s'est point proposé une évolution polémique à l'égard du caractère spécifique bien connu de l'animation roumaine. Une prédilection pour le lyrisme et pour le mouvement fastueux, traits définitoires de nos animateurs consacrés, caractérise aussi un « opus primum » de date plus récente, *L'Orage* (1984) de Dinu Petrescu. Vigoureux et personnels, les éléments plastiques donnent un contour métaphorique à son message écologique. C'est encore au registre lyrique que fait appel Constantin Păun pour gloser sur la condition de l'artiste dans son film *Le Temps* (1984). Un heureux raccord avec la tradition est établi par un autre film de début, qui a suscité des commentaires enthousiastes, à savoir *Badaud* (1984) de Călin Girgiu. Bien qu'étant une satire mordante à l'adresse des mœurs anachroniques qui persistent encore dans la vie morale moderne, ce film conserve un ton optimiste, accordant

Images des films de dessin animé de Ion Truică:
Hiroshima (en haut) et *Le Prince heureux* — d'après Oscar Wilde (en bas)

Image du film *Le Monde merveilleux de l'écriture*, réalisateur: Virgil Mocanu
L'Episode de *la Camomille* du sérial *Trois amis* réalisé par Luminița Cazacu

une chance généreuse aux « éléments négatifs ». Nous retrouvons la même préoccupation pour un renouveau du genre satirique chez un autre nouveau venu, Dinu Şerbescu, qui signe le film *Le Saut mortel* (1982), pellicule contenant plusieurs pillules, se caractérisant par la précision du jet ironique et la fraîcheur du tonus comique. Les films ultérieurs de cet auteur ne présentent plus le caractère incisif du premier, mais n'en sont pas moins remarquables par la modernité du dessin, avec une touche bien appuyée de grotesque: *Au pas avec le monde* (1984) et *Décernement de prix* (1985), qui contribuent, eux aussi, à la revigoration du genre satirique. Dans ce domaine aussi les débutants qui ont signé les pillules réunies sous les titres *Mosaïque* I et *Mosaïque II:* Doina Botez, Adela Crăciunoiu, Grigore Traian Pop, Marcel Mihai, Andrei Roman, Anca Florea, Ludmila Patlanjoglu ont eu un mot convaincant à dire. Se concentrant principalement sur les éléments plastiques, les recherches de la jeune génération en vue de rénover l'animation ont contaminé même les réalisateurs de séries.

L'ambition des studios « Animafilm » d'atteindre des rythmes industriels (60 titres en 1985) oriente la production majoritaire vers les séries destinées aux jeunes. La modernité du dessin et le cadre fabuleux de la scénographie confèrent au film d'aventures de science-fiction *La dernière mission* (mise en scène: Călin Cazan et Mircea Toia), des chances d'affirmation parmi les produits de facture européenne du genre. Moderne est également l'utilisation des personnages légendaires d'inspiration historique dans le film *Les Novacs* (mise en scène: Constantin Păun). Que le film, découpé en épisodes, n'est pas contraire à l'affirmation de la personnalité stylistique ressort de la présentation du cycle *Trois amis* de Laurenţiu Sîrbu, délicate évocation de la poésie miniaturale des courts métrages et du charme que dégage l'âge de la candeur, ainsi que de la dynamique série de Victor Antonescu *Les Trois Mousquetaires*, parodie des aventures de cape et d'épée du roman d'Alexandre Dumas. Les efforts de modernisation du langage portent leurs fruits aussi dans le sérial *Je veux savoir*, réalisation de George Sibian, Tatiana Apahideanu, Florin Angelescu et Virgil Mocanu. Prenant pour prétexte des voyages à travers le temps et l'espace, ces films présentent des données scientifiques selon une formule dramaturgique attrayante et dans un cadre de grand spectacle. D'ailleurs, on peut remarquer, dans toute la production de films à épisodes, les efforts de modernisation des éléments graphiques et, notamment, des décors. Des plasticiens de prestige, tels Doina Botez, Lajos Nagy ou Marcel Mihai, ont réussi à faire apprécier leur contribution à l'ennoblissement de l'allure plastique de l'animation roumaine de film. L'atmosphère compétitive entre générations, alimentée par une puissante infusion de forces jeunes stimule, bien entendu, ce progrès. C'est dans ce climat qu'ont pris leur essor le renouvellement des moyens d'expression et la lutte polémique contre les lieux communs et en faveur de la consolidation du « 8e art ». Les progrès enregistrés au cours des années '80 par les réalisateurs roumains confèrent un contour avantageux au profil d'une école nationale du film d'animation.

DANA DUMA

Des souvenirs pour toute une vie

Il me serait difficile de préciser à quel moment s'est cristallisée dans mon esprit la question « Vous traduisez de la littérature roumaine en chinois?». Question qu'il convenait de poser à celui qui était le plus autorisé à y répondre, Xu Wende, dont je me flattais d'avoir gagné l'amitié au cours des près de trois semaines pendant lesquelles, en intellectuel raffiné, il avait accompagné notre petit groupe de journalistes roumains lors de notre visite de documentation en République Populaire Chinoise vers la fin de l'année 1985. Il se peut que l'idée de lui poser cette question me soit venue en l'écoutant prononcer en parfait roumain les premiers mots d'accueil sur le territoire chinois à l'aéroport de Beijing: « Bonsoir. Soyez les bienvenus dans notre pays!» Ou encore, au moment où il s'est présenté, me disant qu'il était le chef des émissions en langue roumaine de Radio Beijing. Cette question a pu naître aussi au cours de nos longues discussions, déterminée par l'étonnement dans lequel il nous plongeait en évoquant des pages plus anciennes et plus récentes de l'histoire de la Chine, avec des citations des hommes de culture illustres de son pays et... des informations de dernier cri sur les écrivains... roumains. Ou bien, lorsqu'il traduisait les propos de nos interlocuteurs, et que nous constations, avec surprise! la rapidité avec laquelle il trouvait des équivalents roumains pour les termes chinois employés par nos interlocuteurs, en dépit du fait que nous abordions une aire de domaines vaste et variée. Ce qui est certain c'est que je me rendais soudain compte qu'il me fallait lui poser cette question et qu'il s'imposait que mon ami Xu Wende me donnât une — ou plusieurs — réponses. Mais cela ne se produisit qu'au moment où un représentant de l'Ambassade roumaine nous dit: « Celui qui vous accompagne est l'un de nos meilleurs traducteurs du roumain, aussi assidu que constant, qui a signé la traduction d'importants ouvrages de littérature, d'histoire et de politique parus en Roumanie!» Cette affirmation étant venue s'ajouter à nos autres découvertes, j'ai enfin formulé la question qui me brûlait les lèvres, et me suis efforcé, par la suite, de pénétrer dans l'atmosphère de modestie — de toute évidence, exagérée — dans laquelle il aime travailler et dans laquelle il est à son aise: notre ami Xu Wende est membre de l'Union des traducteurs de Chine, le seul connaisseur de la langue roumaine à faire partie du Conseil de direction de l'Union. Et si l'on ne trouve pas, dans ses réponses « de grands mots», cela n'est pas dû à une ignorance de la valeur de ces mots de la part de celui qui a troqué, cédant à nos instantes prières, le poste de traducteur et de guide-interprète pour celui d'interlocuteur, sans cesser de se confiner dans un excès de modestie, partie intrinsèque de sa personnalité. Ainsi donc...

— *À quand remonte votre préoccupation pour la langue et la littérature roumaines?*

— À 1953, lorsque j'ai commencé mes études de philologie à Bucarest. J'ai travaillé ensuite, pendant quelque temps, dans le cadre de notre ambassade à Bucarest, et je suis rentré en Chine en 1958. Du Ministère des Affaires étrangères, j'ai fini par passer à Radio Beijing pour les émissions en langue roumaine, notre rédaction comptant à l'heure actuelle 11 membres qui parlent couramment et correctement cette langue.

— *Une succession rapide...*

— ... mais qui m'a obligé et m'oblige à une étude permanente. Ce qui n'exclut nullement, mais, au contraire, présume un contact constant avec la littérature roumaine, classique et contemporaine. Un contact qui ne doit pas être considéré et interprété exclusivement à travers le prisme de la nécessité d'être toujours « à la page », mais qui a aussi un aspect purement affectif. Car, outre mes tentatives de traduction du roumain —

imposées et bénévoles — datant de la période de mes études, c'est à la Roumanie que se rattachent mes débuts littéraires.

— *Quand et où se placent ces débuts?*

— Énoncée en style télégraphique, ma réponse serait: en 1957, dans la revue « *Tînărul scriitor* ». Mais, pour moi, la publication de mes deux premières poésies écrites en roumain se rattache à un souvenir que je garde avec émotion et respect. Parce que c'est alors que j'ai eu l'occasion de voir et de faire la connaissance de celui qui était en train de devenir un grand poète contemporain de la littérature roumaine; et pas seulement de cette littérature... Vous comprenez, je pense, que je parle de Nichita Stănescu. C'était au mois de septembre, j'étais jeune, je suis entré dans le bureau de rédaction et lui ai présenté deux poésies. Il les a lues sur-le-champ et m'a dit: « Elles sont bonnes et écrites en bon roumain ». Il m'a prié d'attendre quelques minutes. Bientôt, il était de retour pour me dire que « tout est en ordre: le directeur, le poète Demostene Botez les a lues et va les publier ». C'est ce qui est arrivé, en effet. La rédaction m'a demandé de leur donner aussi un autographe. Probablement, par ignorance de l'écriture chinoise, ma signature a été publiée à l'envers. En tout cas, les émotions du début et la rencontre avec Nichita Stănescu sont gravées dans ma mémoire à jamais.

— *Poursuivons; le parcours entre vos débuts — poétiques, au propre comme au figuré — jusqu'à vos traductions de littérature roumaine fut-il long?*

— Non. Je pourrais même dire que ces occupations furent dans une bonne mesure concomitantes, même s'il existe un intervalle de temps et... un parcours entre les moments de leur parution. Mais un parcours qui ne constituait pas un point de départ, vu le large contexte de l'histoire des traduction dans notre pays de textes roumains.

— *Voici que nous avons l'occasion d'un passage en revue.*

— Bien sûr! D'autant plus que cela s'imposait. Consignons, donc, la première traduction en chinois d'une œuvre littéraire roumaine qui remonte à 50 ans et appartient au grand écrivain Lu Xun. Il s'agit d'une nouvelle de Mihail Sadoveanu, parue sous le titre *Chant d'amour* et traduite à partir de l'allemand. Ce fut ensuite le tour de poèmes d'Eminescu. Cinq de ses poésies: *Sommeillants petits oiseaux*, *Pourquoi te balances-tu-forêt?*, *Pourquoi ne viens-tu pas?*, *Et si...*, *Par la même ruelle...* — ont été publiées dans le numéro de janvier 1955 de la revue « *La Traduction* », la transposition en chinois étant due à Ge Baoquan, éminent traducteur de textes russes, notamment de Pouchkine. Aujourd'hui encore, à l'âge de 71 ans, il continue à déployer une activité prodigieuse dans le cadre de l'Institut de littérature universelle de l'Académie chinoise de sciences sociales. C'est à son nom que se rattache, en fait, mon second début, celui de la publication en chinois de mes traductions de textes de littérature roumaine...

— *... ce qui signifie, comme je l'ai appris (bien entendu, par d'autres « sources », car notre interlocuteur a gardé une discrétion absolue) la parution des*

premières traductions chinoises faites directement à partir du roumain; cela s'est passé en 1958.

— Ce fait étant . . . dévoilé, il ne me reste qu'à répondre à la question que je sens venir: comment les choses se sont-elles passées? Je venais de rentrer de Bucarest. Lors d'une discussion avec Ge Baoquan, nous avons formé ensemble le projet de publier un volume de poésie roumaine. J'ai traduit plusieurs poésies d'Eminescu — *Nos jeunes, A mes critiques, Le Lac,* parues en 1958 dans la même revue « *La Traduction* » et constituant, comme il a été rappelé, les premières traductions directes à partir du roumain. La même publication fit paraître la première version chinoise du chef-d'œuvre populaire *Mioritza,* de la poésie de Tudor Arghezi *Chant de flûte,* de celle de Mihai Beniuc *Le Pommier en bordure du chemin,* et, en août 1959, du poème d'Eminescu *Ce que je te souhaite, douce Roumanie.* Leur traducteur, à toutes, fut Ge Baoquan.

— *Évidemment, ces événements ont constitué une sorte d'ouverture pour le volume en préparation. Quand celui-ci a-t-il paru?*

— Normalement, ce devait être une question de deux-trois années. Car, durant la période qui suivit, nous travaillâmes d'arrache-pied et efficacement pour le réaliser. Malheureusement, les événements imprévus qui se déroulèrent en Chine — la « Révolution culturelle » avec ses effets particulièrement néfastes sur la vie spirituelle — ont interrompu aussi notre activité dans ce domaine. Cette période critique une fois dépassée, sur le plan individuel et à l'échelle nationale, il nous fut loisible de reprendre notre travail et le volume put paraître en 1981, sous le titre de *Poésies de Mihai Eminescu* aux Éditions de littérature universelle de Chang-Hai. Il contient 34 poèmes d'Eminescu (13 traductions dues à Ge Baoquan, 7 à Li Xu, ancienne correspondante à Bucarest du journal « *Renmin Ribao* » et 14 à moi-même, dont *Hypérion, Călin, Empereur et prolétaire).* Considérant que la publication en langue chinoise de ce recueil des poèmes d'Eminescu constitue l'expression à la fois de notre admiration et de la valeur de ce poète génial, nous en avons expédié deux exemplaires au musée de sa ville natale . . .

— *Que comprendrait aujourd'hui la liste des traductions du roumain en chinois?*

— Evidemment, une telle liste, pour être complète, doit envisager un inventaire minutieux. Ne disposant pas de toutes les données je vais me contenter de citer, sans prétention sélective, plusieurs auteurs roumains dont les œuvres ont suscité l'intérêt des traducteurs chinois et qui jouissent de l'appréciation des lecteurs de notre pays, familiarisés désormais avec leur thématique et leur style: Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, George Coșbuc, Liviu Rebreanu, Marin Preda, Camil Petrescu, Aurel Baranga, Dinu Săraru. Sans omettre, il va de soi, Eminescu, le grand poète Eminescu. Dix de ses créations font partie du volume *Poésies des célébrités universelles* aux côtés entre autres, de Shakespeare, Baudelaire, Tourguéniev, Tagore, Lorca, et Whitman. Je suis heureux de ce que les traductions de quatre d'entre elles m'appartiennent: *Le Lac, Oh! reste, Le Soir sur la colline, Jusqu'à l'étoile.* Je me suis réjoui aussi du fait que, à l'occasion du

centenaire des anniversaires de Tudor Arghezi et de Mihail Sadoveanu, « *Renmin Ribao* » ait publié ces traductions de deux œuvres de Tudor Arghezi: *Testament* et une poésie inédite, et de la nouvelle de Mihail Sadoveanu, *Le Vent*.

— *Des projets? N'existe-t-il pas la tentation de traduire des vers de celui qui disait, en 1957, que les poésies du jeune Xu Wende étaient écrites « en bon roumain »?*

— J'ai un principe dont je ne m'écarte jamais: je ne parle de mes projets que lorsque ceux-ci se sont concrétisés, voire lorsqu'ils sont devenus d'anciens projets. De sorte que . . .

— *De sorte qu'il ne me reste qu'à espérer en une rencontre future. En attendant, une dernière question: Que devrait contenir de plus, pour être rendue encore plus complète, la fiche bibliographique du grand connaisseur de langue et d'histoire roumaines qu'est Xu Wende?*

— Ces appréciations ne m'appartiennent pas, mais elles me procurent joie et émotion, dans la mesure où ce que j'ai déjà traduit et ce que je continuerai à traduire les justifient, ne serait-ce qu'en partie. Quant à ma fiche bibliographique, je considère que, pour devenir aussi complète que possible, elle doit contenir, en premier lieu, des éléments . . . biographiques, concourant tous à la cristallisation de l'essence des sentiments d'amitié que je nourris à l'égard du peuple roumain, de son trésor de culture, d'histoire et de civilisation, trésor dont ne sauraient manquer ni la langue ni la littérature que la création du grand Eminescu a si bien honorées. En outre, je considère que la fiche bibliographique doit encore comprendre l'activité que j'ai fournie comme contribution à l'œuvre de traduction, de révision de la traduction et d'attention accordée à des travaux concernant l'histoire du peuple roumain, travaux publiés à la suite de la collaboration entre des institutions spécialisées de la Chine et de la Roumanie. J'ai également participé à la parution en chinois de quatre volumes du cycle *Nicolae Ceaușescu — Œuvres choisies*, qui contiennent des sélections des discours prononcés par le secrétaire général du Parti Communiste Roumain au cours de la période 1965—1983. Un cinquième volume se trouve, à l'heure actuelle, en préparation. Ce sont là des ouvrages qui ont suscité un vif intérêt en Chine, la preuve étant la réédition des volumes parus jusqu'à présent. Nous y trouvons, de toute évidence, l'expression des bonnes relations existant entre nos peuples et nos pays, relations dans le cadre desquelles s'intègrent aussi les traductions en chinois et en roumain qui constituent, en fait, tout autant de modalités d'une meilleure connaissance, d'une rapprochement, d'une amplification de l'amitié et de la collaboration bilatérales.

ION STOICA

LIVRES

La Philosophie et la pensée scientifique

Les multiples implications théoriques et méthodologiques des nouvelles conquêtes scientifiques, ainsi que l'analyse des différentes formes d'« infiltration » et d'action des idées philosophiques dans la structure de la pensée scientifique acquièrent à notre époque, une époque marquée par une profonde révolution scientifique et technique, dans la perspective de la conception matérialiste-dialectique et historique, une importance sans cesse accrue. C'est dans ce contexte que vient s'inscrire aussi l'ouvrage *Perspectivă filozofică și rațiune științifică* (« Perspective philosophique et raison scientifique »), publié aux Éditions Scientifiques et Encyclopédiques de Bucarest en 1985, élaboré par Mircea Flonta, lequel, partant de la symbiose entre la recherche scientifique et son cadre philosophico-méthodologique, fait ressortir la complexité des relations entre la physique et la philosophie, l'importance du point de vue de la philosophie matérialiste-dialectique pour la généralisation et l'approfondissement théorique des phénomènes et des processus dans le domaine de la physique.

Selon les termes mêmes de l'auteur dans son « avant-propos », l'ouvrage « se propose d'attirer l'attention sur certains déterminants philosophiques moins visibles de la théorisation scientifique, concentrant l'analyse sur les couches profondes de la pensée du physicien théoricien, sur ses inclinations et ses convictions philosophiques latentes, ainsi que sur certaines tentatives de les expliciter », car c'est « ce point de vue qui est en mesure d'offrir une image plus complète et plus adéquate de la présence et de „l'action" de l'idée philosophique dans la substance intime de la pensée scientifique ». Le livre ne vise donc pas à établir un simple inventaire des nombreuses controverses engendrées sur le plan philosophique et méthodologique par la physique moderne, mais, surtout, à explorer ces disputes selon une série de principes fondamentaux de l'histoire de la science, s'étendant sur des périodes plus amples de l'évolution de la création scientifique et méthodologico-philosophique, depuis la fin du siècle passé jusqu'à nos jours. Dans ce but, l'auteur examine les options et les positions philosophiques de quelques grands scientifiques (M. Planck, L. Boltzmann, A. Einstein, L. de Broglie, W. Heisenberg), mettant en évidence la manière dont les convictions philosophiques « latentes » de ceux-ci ont influencé l'orientation de leurs programmes de recherche.

Dans ses activités et ses options professionnelles, l'homme de science ne se conduit pas seulement selon des méthodes et procédés « standard », acquis durant son apprentissage dans le domaine respectif. Devant affronter des problèmes plus complexes, il a recours à son intuition et à son expérience ou, en d'autres termes, à sa philosophie « latente ». Cette dernière contient, nous dit l'auteur, des enseignements souvent incomplètement formulés, issus de réflexions sur les situations problématiques de la science actuelle et de celle du passé, des convictions fortes, bien que non expliquées, de ce qui est important pour assurer le progrès de la connaissance. Une étape plus élevée du mécanisme des élaborations théoriques de la part du chercheur scientifique est à retrouver dans les positions philosophiques qui sortent de leur « latence ». Celles-ci se concrétisent dans des programmes et activités de recherche explicitement élaborés et promus.

À partir de cette perspective, l'auteur critique, à l'aide d'arguments, les tentatives de créer une opposition entre la science et la philosophie, notamment par des délimitations trop rigides entre le contexte de la découverte et celui de la justification théorique des résultats scientifiques. Il cite, à cet égard, des études de valeur dans l'histoire de la science (celles de Al. Koyré, Lucian Blaga, Th. Kuhn), qui ont infirmé les illusions au sujet d'une prétendue « neutralité » de la science par rapport à la philosophie. En outre, l'auteur démasque l'erreur de certaines illusions analogues concernant le statut épistémologique de la physique du XXe siècle. En polémiquant avec certaines conceptions méthodologiques (notamment avec celles de source néo-positiviste) — selon lesquelles, une fois consolidée la méthode scientifique au XIXe siècle, « la connaissance positive continuerait à se développer selon ses propres critères, acquérant une pleine autonomie, non seulement à l'égard des conceptions des philosophes, mais aussi à l'égard de toutes idées et suppositions

d'ordre philosophique » —, l'auteur soutient que « ce point de vue . . . aussi plausible qu'il soit à la lumière de l'expérience courante de la recherche, doit, toutefois, être reconsidéré. »

Le livre souligne l'actualité des analyses effectuées par les fondateurs de la conception matérialiste-dialectique au sujet de certains problèmes importants de la philosophie, telles la critique de l'empirisme et du phénoménalisme ou celle du relativisme subjectiviste, les approfondissant en fonction du contexte scientifique et historico-épistémologique de nos jours.

À la lumière de telles considérations, l'ouvrage procède à une ample analyse historico-épistémologique des problèmes et controverses philosophiques engendrés par la mécanique quantique. En ce sens, on trouve des pages entières destinées au principe de la complémentarité de Bohr, comportant de multiples implications d'ordre méthodologique et épistémologique. L'auteur argumente, de manière convaincante, que l'interprétation donnée par Bohr et Heisenberg à la mécanique quantique, sans constituer une philosophie nouvelle, explicite de la science, contient d'importantes présuppositions philosophiques propres, encore insuffisamment connues, ce qui rend donc nécessaire une recherche historico-philosophique plus attentive de ces présuppositions par « l'examen des réactions qui se sont produits envers cette interprétation et les controverses qu'elle a suscitées. » La réalité historique du développement de la physique au cours de notre siècle montre que cette interprétation — conception épistémologique à laquelle ahdèrent un grand nombre de physiciens (d'où sa désignation sous le nom de « conception standard ») — a provoqué l'opposition de grandes personnalités, dont A. Einstein, E. Schrödinger, L. de Broglie, de physiciens, dont D. Bohm et J. P. Vigier, de philosophes de la science, dont K. R. Popper, M. Bunge, H. Putnam.

Mais les disputes occasionnées par les problèmes philosophiques de la mécanique quantique ne présentent pas un caractère unitaire; elles avèrent, en effet, avec évidence une certaine incapacité relative de chacun des deux camps de comprendre et de présenter correctement le point de vue de l'autre. L'auteur s'est proposé de dépasser la dispute entre la position, en quelque sorte conservatrice, des critiques de « l'interprétation standard » et les adeptes majoritaires de l'interprétation en question. Constatant que les résultats expérimentaux ne sont pas jusqu'à présent en faveur des critiques de « l'interprétation standard », l'ouvrage souligne le fait que « si l'expérience peut cependant arbitrer des représentations métathéoriques divergentes, des idéaux scientifiques incompatibles, il est important de retenir que son verdict ne devient contraignant qu'en vertu de termes historiques d'une très longue durée. »

L'ouvrage de Mircea Flonta se distingue par une argumentation convaincante de la fertilité de l'option philosophique matérialiste-dialectique et historique pour les stratégies actuelles de recherche. Ce fait est confirmé également par les conclusions émanant de l'analyse de l'hypothèse des quarks. En donnant une extension créatrice dans l'actualité à la conception atomiste millénaire de la structure du monde matériel, l'hypothèse des quarks jouit de plusieurs confirmations expérimentales remarquables, ainsi que de l'adhésion de plusieurs grands physiciens. Mais elle présente aussi des points faibles quant à sa validité théorique, lesquels entretiennent des doutes et suscitent même des oppositions redoutables (dont celle de Heisenberg est notoire). Dans de telles disputes, les engagements philosophico-méthodologiques des savants présentent une grande importance.

L'ouvrage *Perspective philosophique et raison scientifique* constitue sans nul doute — par ses amples incursions dans l'histoire du domaine abordé et par la perspective dialectique qu'il ouvre — une contribution au dépassement de visions bornées, de cantonnements stéréotypes en des formules philosophiques sorties depuis longtemps du centre des débats scientifiques et épistémologiques. Nous nous trouvons devant un remarquable travail d'analyse historico-philosophique de la physique actuelle, stimulateur pour les préoccupations de recherche interdisciplinaire, pour le renouvellement de certains concepts et catégories de la méthodologie et de la philosophie de la science.

ACSINTE DOBRE

À partir des documents

Sous le titre: *Dernière nuit de guerre, premier jour de paix* inspiré du célèbre roman *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre* de l'écrivain roumain Camil Petrescu, le journaliste Haralamb Zincă réunit dans un « roman-document » intéressant des documents historiques, des chronologies des opérations militaires (portant en premier lieu sur la stratégie) et le récit de quelques événements véridiques de la Seconde Guerre mondiale.

Passionné de l'histoire de la dernière conflagration mondiale, Haralamb Zincă, qui est également l'auteur de nombreuses pages de littérature, reflétant des aspects de la guerre, reconstitue documents à l'appui, des actions militaires importantes pour l'évolution stratégique et tactique de la dernière période de cette guerre, par exemple le coup stratégique porté aux armées du IIIe Reich par la révolution de libération sociale et nationale, antifasciste et anti-impérialiste de Roumanie, déclenché le 23 Août 1944, qui a abrégé de six mois la durée de la guerre, le débarquement allié en France, la bataille des Ardennes, certaines opérations de grande envergure sur le front soviétique et entre autres celles qui se sont déroulées sur le côté sud du front de l'est, où, en août 1944, de grandes unités soviétiques et roumaines ont coopéré. Cependant, ce qui intéresse surtout l'auteur, ce n'est pas l'aspect militaire proprement-dit des évolutions de la Seconde Guerre mondiale, mais bien les buts qui ont déterminé de pareilles opérations, ce qui explique l'ample espace qu'il accorde aux actions diplomatiques, aux intentions des grands états-majors, à la guerre menée dans l'ombre, aux objectifs poursuivis par les hautes directions politiques et militaires des États engagés. Des faits difficiles à déchiffrer à cause de la dichotomie opérée par certaines puissances entre les personnes intéressées à connaître la vérité: entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas. Voici, du reste, un passage édificateur à ce sujet: « Plus de 50 États ont fait partie de la coalition antifasciste, mais à la fin de la guerre trois d'entre eux seulement — la Grande-Bretagne, les États-Unis et l'U.R.S.S. — sont devenus les dépositaires des grands documents d'archives (. . .) instituant pour certains dossiers un régime destiné à en quasi-interdire l'accès aux historiens. Les archives britanniques, par exemple (. . .) promettent aux chercheurs d'aujourd'hui qu'en l'an 2035 (. . .) elles ouvriront les coffres-forts avec les dossiers qui renferment (. . .) des secrets majeurs concernant l'origine de la catastrophe humaine des années 1939—1945. »

Des énigmes planent sur des situations et des décisions qui ont influencé l'évolution de la guerre. Ainsi, en 1940, lorsque l'Allemagne avait conquis presque toute l'Europe occidentale et préparait l'opération « Lion de mer » qui visait l'occupation de la Grande-Bretagne, avec, compte tenu de sa force de choc extraordinaire, de grandes chances de vaincre le « Lion britannique », « Churchill en personne (. . .) qui admettait la possibilité de la victoire du plan hitlérien », organisa l'évacuation de l'or et des valeurs britanniques au Canada (l'opération « Poisson »). « Pourtant, en dépit du rapport de forces nettement favorable à l'Allemagne — poursuit H. Zincă —, le débarquement n'eut pas lieu », et les troupes de la Wehrmacht furent dirigées vers l'Europe de l'est et du sud-est où, au lieu du front de quelques centaines de kilomètres et peu profond qui aurait été ouvert en Grande-Bretagne, elles durent combattre sur un front de plusieurs milliers de kilomètres, sur un terrain et dans un climat extrêmement défavorables. D'autres énigmes viennent à l'appui des hypothèses formulées par H. Zincă. Nous citons: le « cas Hess »; la mort mystérieuse de Bormann, dont personne n'a recherché le cadavre bien que son agenda-journal ait été découvert « par hasard » dans une rue de Berlin en ruine; le fait que la direction nazie s'était procuré le document britannique contenant l'ordre « Eclipse », avec les zones d'occupation des trois grandes puissances en Allemagne, un mois avant la Conférence de Yalta, qui a pris en discussion la carte comprenant ces zones d'occupation. Le roman-document de Haralamb Zincă est passionnant aussi par la manière originale dont il aborde certains moments principaux de la guerre. Il faut absolument mentionner la mise en valeur de la contribution de la Roumanie à la défaite de l'Allemagne hitlérienne. L'auteur utilise des extraits des rapports des commandants et des grands états-majors alliés ou nazis relatifs à l'impact de l'action de la Roumanie, des articles parus

dans la presse de l'époque dans de nombreux pays, comparant des chiffres concernant les opérations stratégiques, les effets des combats livrés par l'armée roumaine et par d'autres armées alliées, etc. Par exemple: « Au cours de huit mois de guerre antifasciste ininterrompue » l'armée roumaine a perdu 170 000 hommes (morts, blessés, disparus). « Est-ce beaucoup, est-ce peu? La Grande-Bretagne, durant six années de guerre anti-hitlérienne, a enregistré 264 443 morts, 277 077 blessés et 19 851 disparus (les chiffres concernent exclusivement les pertes des armées de terre, de l'air et de mer). Un total de 561 371 hommes pour six années de guerre. Divisez et vous obtiendrez des données comparatives sur la dynamique des pertes humaines subies par les pays respectifs. Cependant, nous nous arrêterons là. »

Exploits de guerre, souvent racontés par les héros eux-mêmes, faits d'armes, sacrifices et souffrances infligés par la guerre, des aspects économiques, politiques, culturels etc. évoqués sous le signe de la vérité et dans le but d'en faire prendre connaissance.

NICOLAE ŞARAMBEI

L'Équilibre de l'humaniste

Un volume impressionnant, contenant une bonne partie de l'œuvre de l'essayiste et critique d'art Petru Comarnescu (1905—1970) vient de paraître quinze ans après la disparition de ce grand humaniste *. La personnalité de cet illustre érudit (v. aussi RR 11/1985) devait s'affirmer dans la constellation des intellectuels et artistes de l'époque de l'entre-deux-guerres: Edgar Papu, Constantin Noica, Şerban Cioculescu, Mircea Eliade, Ionel Jianu, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu, Anton Golopenţia, Eugène Ionesco, Vladimir Streinu, Mihail Sebastian, Dan Botta, Anton Dumitriu et tant d'autres. Il fut l'animateur distingué du Cercle culturel « Criterion », où il collabora avec la plupart des intellectuels cités plus haut. Dans une lettre à Valeriu Râpeanu, lequel venait de lui consacrer en 1967, un « essai-portrait », Comarnescu confirmait ainsi la justesse de caractérisation de son profil intellectuel: « Oui — vous avez admirablement saisi mon néo-classicisme, mon désir de tenir une juste balance entre la tradition et la rénovation, entre la subjectivité et l'objectivité, d'éviter les extravagances, ma passion pour tout ce qui est grand et significatif dans le passé et le présent, chez nous ou dans le monde. »

Le volume contient un choix de 120 articles écrits de 1925 à 1947, dont la pièce maîtresse est, certainement, le texte de sa thèse de doctorat, *Kalokagathon*, qu'il soutient avec brio en 1931 aux États-Unis, et qui fut publiée en 1945 avec le sous-titre: « Recherche sur les corrélations éthico-esthétiques dans l'Art et dans la réalisation-de-soi-même ». La première section présente des *Textes de la philosophie de la culture*, mais aussi plusieurs essais de philosophie, d'esthétique et de la science de l'Art, où une place de choix est réservée à ses commentaires de l'œuvre de Tudor Vianu. La section *Le Spécifique roumain* comprend des essais et articles de critique littéraire, musicale, plastique, théâtrale concernant des personnalités et des problèmes de la culture autochtone. La section *Ouvertures sur la culture universelle* republie une partie de ses nombreuses contributions à la connaissance du phénomène littéraire, philosophique, cinématographique et théâtral européen et nord-américain. La section *Attitudes* comprend plusieurs opinions significatives sur des problèmes relevant de la conscience culturelle dans la période de l'entre-deux-guerres.

On ne trouvera évidemment pas dans ce volume l'ensemble des travaux de l'essayiste roumain, et entre autres ses pages bien connues de sociologie du peuple américain: *Visages et paysages américains*, pages republiées il y a quelque temps; ou encore son livre posthume paru en 1980: *Visages et paysages d'Europe* et ses exégèses du volume *Confluences de l'art universel*, où les monographies qu'il a consacrées à nombre d'artistes plastiques: Rembrandt, N. N. Tonitza, Fr. Şirato, I. Tuculescu, I. Jalea, St. Luchian, C. Brâncuşi et bien d'autre encore. Si nous citons ici ces noms,

* *Kalokagathon*, Anthologie de Dan Grigorescu *et* Florin Toma. Étude introductive et notes de Dan Grigorescu et un témoignage de Valeriu Râpeanu, Bucarest, éditions Eminescu (Bibliothèque de Philosophie de la Culture Roumaine), 1985, 663 pages + III.

c'est pour donner une juste mesure de l'œuvre de Petru Comarnescu, qui sera bientôt complétée par la publication des pages de son *Journal*, actuellement sous presse.

L'essayiste roumain s'est toujours considéré profondément engagé dans tout acte de restitution des valeurs artistiques roumaines, qu'il s'agit de Constantin Brâncuşi et de Ion Ţuculescu, ou des esthéticiens Pius Servien et Matila Ghyka, de l'architecte G. M. Cantacuzino, un temps injustement oubliés, — et je me permets de rappeler à ce propos que nous avons organisé ensemble, en mai 1970, dans le cadre de la Section roumaine de l'Institut International des Critiques d'Art, un cycle de quatre conférences placées sous le titre général *Dialogue de l'homme avec le milieu environnant: implications esthétiques*, consacrées à Pius Servien, Matila Ghyka, G. M. Cantacuzino et plusieurs autres penseurs de la zone spirituelle roumaine.

Après des études de philosophie et de droit à Bucarest, P. Comarnescu soutient sa thèse de doctorat à l'« University of Southern California » de Los Angeles, où il fréquente des cours de philosophie d'esthétique et de sociologie tenus par une pléiade d'illustres penseurs: H. W. Carr, F. C. S. Schiller, E. H. Hollands, R. T. Flewelling, E. D. Starbuck, C. Mars, L. Case, complétant ainsi sa formation. Il a, du reste, attiré l'attention de l'intellectualité roumaine sur la philosophie et la littérature de la zone anglo-saxone, puis sur son théâtre, son cinéma et ses arts plastiques. Comarnescu, de même que bien d'autres penseurs roumains de la période de l'entre-deux-guerres, est entré en contact avec nombre de valeurs de la culture européenne, qu'il a analysées avec rigueur et discernement critique dans son œuvre philosophique et esthétique ; c'est cette ouverture polyvalente qui lui a permis de former sa *Weltanschauung*. Il fut un traducteur constant et doué des œuvres de M. Twain, E. O'Neill, T. E. Lawrence, B. Shaw ou D. Defoe, de même qu'un commentateur avisé de Montherlant, Orson Welles, Th. Wilder, P. Valéry, Th. Dreiser, M. Anderson, J. Cocteau, U. Sinclair, W. Whitman et Gabriel Marcel.

Sans nul doute, *Kalokagathon* constitue une analyse axiologique scrupuleuse de l'esprit humain, du monde selon lequel la vie de l'homme peut être estimée comme étant une œuvre d'art achevée, une réalisation-de-soi. Les valeurs se trouvent ainsi intimement rattachées à la vie, à l'action personnelle au sein de l'harmonie, à la *participation* (au sens platonique) en tant que condition de la réalisation-de-soi. « Les hommes, en tant qu'artisans-artistes de leur propre réalisation-de-soi, ont à choisir, avant toutes choses, la juste mesure, correspondant à leur être » (« Le nombre d'or est l'existence équilibrée »). La vision personnaliste de Comarnescu indique de la sorte une *pratique* avancée des valeurs, et non seulement leur reconnaissance ou leur déclaration, s'approchant de l'idéal antique du « kalokagathon » (qu'on retrouve aussi dans le folklore roumain), l'idéal de la confluence des valeurs dans l'harmonie de l'être. Les commentaires substantiels inscrits en marge de la traduction en roumain du *Traité du style* de Démétrios et du *Traité du sublime* soulignent, une fois de plus, à quel point Comarnescu prisait la philosophie et l'esthétique de l'Antiquité. « Seuls les Grecs anciens, disait-il, ont réussi à analyser l'art sans le détruire et l'esthétique morale sans la compromettre ».

Les ouvrages roumains de philosophie de la culture ont suscité l'intérêt théorique et critique de P. Comarnescu qui a consacré d'amples commentaires à des livres de Mircea Eliade, Tudor Vianu, Alexandru Dima, Alexandru Marcu, Mihai Ralea et Anton Dumitriu, où l'on peut aisément déceler des confluences significatives entre l'universel et le national, entre les cultures mondiale et roumaine. L'estime en laquelle il tenait Tudor Vianu l'a déterminé de reprendre son étude sur le philosophe roumain de la culture et sur la problématique de son œuvre. En fait, chaque commentaire constitue une occasion supplémentaire d'analyser par le *biais de la comparaison*, du rapport avec les grands penseurs de l'époque, les développements idéatiques de M. Ralea, de Liviu Rusu, de T. Vianu ou du groupe formé autour de la revue « *Simetria* ».

Le volume reprend la critique adressée par Comarnescu à Marin Simionescu-Râmniceanu au sujet du *Spécifique roumain dans la culture et l'art*, où il veut démontrer l'existence de plusieurs préjugés, tel celui de l'analyse de l'art exclusivement en rapport avec les grands styles: classicisme, romantisme ou baroque. Comarnescu sou-

tient, au contraire, une interprétation plus nuancée, qui particularise les acceptions générales incompatibles avec le caractère spécifique de l'art roumain, repousse les excès du *ruralisme*, mais accepte le *traditionnalisme* équilibré, nécessaire aux structures de toute évolution organique de la culture. Il emprunte des exemples à la sphère de la musique (Enescu), de la sculpture (Brâncuşi) et de la peinture (Grigorescu ou Şirato).

Petru Comarnescu a traduit le théâtre d'Eugène O'Neill *(L'étrange interlude* et *Le Deuil sied à Électre);* il s'est employé à le faire représenter en Roumanie et a également donné une exégèse intéressante de l'œuvre littéraire de l'écrivain nord-américain. Le théâtre d'O'Neill, estime-t-il, n'est pas seulement un théâtre de la vie, mais aussi, et surtout, de la connaissance des moments vécus, intérieurs et extérieurs à la conscience, affirmation qui lui permet d'aborder une comparaison avec le théâtre antique, fine, et pertinente.

Son étude sur la *Déshumanisation de la poésie* est centrée sur la constatation que l'on a abouti au « culte de la forme se développant au détriment des significations humaines, de la technique au détriment de l'expression esthétique, de l'expression au détriment de la vie », et à l'excès de *naturisme-maniérisme* de cette poésie il oppose l'*humanisme*, qui considère l'homme comme but de l'existence, faisant fraterniser, sous cet emblème, les moyens formels.

Petru Comarnescu nous présente l'image d'un monde au seuil d'une crise spirituelle, mais animé encore par l'espoir d'un salut humaniste.

PAUL CARAVIA

Information et signification

Commencé il y a une décennie environ, dans le cadre de l'Institut d'Histoire et de Théorie Littéraire « G. Călinescu », l'ouvrage *Bibliografia relaţiilor române cu literaturile străine în periodice (1859—1918)* « Bibliographie des relations de la littérature roumaine avec les littératures étrangères dans des périodiques »), récemment paru en trois volumes aux Éditions de l'Académie Roumaine, représente une réalisation scientifique hors pair. En premier lieu, par la quantité d'informations véhiculées (23 813 positions signalétiques), puis, par la dimension de l'espace de référence (70 littératures du monde, suivant la classification décimale, mais bien davantage, en réalité la littérature indienne comptant, à elle seule, quelque 5 sous-divisions), enfin, et surtout, par sa fonctionnalité exemplaire. Rédigé par un collectif placé sous la direction de Cornelia Ştefănescu (et, un temps, aussi de Ioan Lupu), disposant de spécialistes tels que: Ana-Maria Brezuleanu, Catrinel Pleşu, Michaela Şchiopu et d'autres, bénéficiant, sur le parcours, de la collaboration de Simona Cioculescu, Medeea Freiberg, Mihaela Haşeganu, Viorica Nişcov, Eugenia Oprescu, Dinu Pillat, Eugenia Popeangă et d'autres, l'ouvrage présente des garanties scientifiques incontestables, chacun des plus de 500 périodiques extraits (à la suite d'une sélection portant sur plus de 7 000) étant soumis à une investigation d'une minutie qui confère à cette recherche son caractère définitif.

On a choisi comme point de départ l'année 1859 pour la raison que les informations touchant les littératures étrangères ayant formé l'objet de publications en Roumanie jusqu'en 1858 sont réunies dans l'ouvrage *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti (1790—1858)*, 2 volumes, (« Bibliographie analytique des périodiques roumains »), rédigé par Nestor Camariano, Ioan Lupu et Ovidiu Papadima, paru aux mêmes Éditions plusieurs années auparavant. Pour ce qui est de l'an terminus de cette grande étape de travail — 1918 —, celui-ci s'est imposé par suite « tant de l'abondance des informations dans le domaine proposé que du fait qu'il marque l'achèvement d'une période nettement définie du développement de la littérature roumaine. »

Quant au choix des périodiques, il a été tenu compte en premier lieu du profil de chacun d'entre eux, de sa signification au sein de son époque, etc., de telle sorte que le tableau en résultant soit représentatif et comprenne un nombre d'éléments tel qu'il n'aille pas porter atteinte à la vision d'ensemble des phénomènes soumis à l'examen. Comme il est montré avec lucidité dans l'Introduction, « il est certain que les périodiques qui n'ont pas formé l'objet de nos recherches, dont les publications en langues étrangères parues sur le

territoire de notre pays, contiennent grand nombre de traductions et d'informations concernant les littératures étrangères. Mais nous estimons qu'ils constituent un surplus de documentation dont l'absence ne saurait affecter l'ouvrage en sa totalité. » Et cela est certainement vrai. La seule section qui pourrait produire des surprises serait celle des périodiques roumains rédigés en langues étrangères, parus dans notre pays ou à l'étranger. Ils sont nombreux et leur tradition s'étend sur plus de deux siècles, ils ont véhiculé un grand nombre d'informations sur la littérature, en général, sur celles des langues respectives, notamment, de sorte qu'un éventuel supplément à cette importante bibliographie, qui les réunirait, serait à envisager. On enrichirait ainsi également le substantiel chapitre final de l'ouvrage, *Échos de la littérature roumaine dans les littératures étrangères*, en indiquant les interrelations, les flux et les similitudes dont on devra désormais tenir compte. Quant aux autres périodiques, le risque de pertes significatives est certainement minime. Je l'affirme en me basant sur la compétence du collectif, sur certains sondages effectués durant les cinq années qu'a duré la rédaction de l'ouvrage, ainsi que sur une bonne connaissance de l'ensemble de la presse roumaine dans l'intervalle de temps respectif.

Le matériel accumulé comprend: des œuvres littéraires étrangères traduites, transformées ou adaptées en roumain; des études, articles, commentaires, comptes rendus, avec références substantielles aux littératures étrangères; des nouvelles et commentaires au sujet de la littérature roumaine publiée à l'étranger, signalés ou reproduits dans les périodiques roumains. Des 55 000 fiches obtenues ont été laissées de côté celles contenant des annonces théâtrales concernant la représentation de pièces d'auteurs étrangers ou les chroniques afférentes, de même que les annonces bibliographiques et les informations concernant des traductions de livres étrangers. Mais tout ce qui est resté en dehors des volumes parus (I, 1980; II, 1982;III, 1985) sera trié « pour être mis à la disposition des chercheurs intéressés ». Ainsi, par une voie ou par une autre, les résultats de ce travail d'un intense dévouement de plus d'une décennie seront intégralement mis en valeur. Tout ce qui a été mis sous presse a fait l'objet préalable d'une sélection minutieuse, d'une distribution convenable de l'espace affecté, d'une rédaction soignée quant à la précision et à la fonctionnalité, satisfaisant ainsi avec probité les exigences que comporte la publication d'un tel ouvrage. L'indice général, placé à la fin du IIIe volume et contenant les noms des écrivains et traducteurs, permet une identification rapide et, surtout, fournit une image exacte de la circulation des écrivains étrangers chez nous et des écrivains roumains à l'étranger, ainsi que de l'intérêt manifesté par les écrivains roumains, par les hommes de culture et par le vaste public à l'égard du phénomène littéraire universel. On y trouve impliquée une telle dose de culture que, ne serait-ce que sous cet aspect, la *Bibliographie* en question prouve, par elle-même, sa pérennité imprescriptible.

Ajoutons, tout de suite, que la rédaction de l'ouvrage n'a pas eu lieu mécaniquement, passivement; chaque fois qu'ils l'ont pu, les auteurs ont identifié les pseudonymes, les textes traduits, les noms d'auteurs, ce qui accroît considérablement la valeur de cet instrument de travail. En outre, de là est né presque spontanément un noyau de spécialistes à long feu dans ce domaine, qualifiés, enthousiastes, conscients de la considérable utilité de leur travail lequel exigeait, à bien des égards, qu'ils fissent œuvre de pionniers. En fait, je puis affirmer que jamais, encore, à ma connaissance, une recherche bibliographique d'une telle envergure n'a été entreprise sur d'autres méridiens.

Le simple fait de feuilleter les trois volumes est de nature à amener un chercheur à constater que, dans un intervalle de temps de moins de 60 années, on retrouve presque tous les noms importants de la littérature mondiale publiée jusqu'à la date respective, que les grandes œuvres littéraires de l'humanité y sont signalées avec une fréquence significative, qu'il n'existe à peu près aucune littérature connue à l'époque sur le plan européen qui n'ait été soumise, d'une manière ou d'autre, à l'attention du lecteur de périodiques de Roumanie. Autre aspect significatif: du nombre des écrits et des auteurs consignés, les fausses gloires ou les insanités qui ont truffé la littérature de l'époque respective (comme cela arrive, du reste, à tous les moments d'une vie littéraire, culturelle et artistique), semblent avoir connu une faible

circulation, périphérique, ce qui permet de constater une sélection relativement spontanée des valeurs, un phénomène de refus des non-valeurs, en continuelle consolidation. On peut donc parler d'une capacité d'acception vibrante, mais vigilante, du nouveau, d'un niveau relativement élevé de réception du phénomène littéraire international. À signaler également la contemporanéité de la réception, autant d'attitude que d'attention accordée aux valeurs s'affirmant à l'époque. Je cite, à titre d'exemples, les cas de Tolstoï, Zola, Dickens, Baudelaire, Prus, Reymont et beaucoup d'autres encore, pris en possession par la mentalité culturelle roumaine avec une rapidité définitoire. De telle sorte que, si nous tenons compte de cette vitesse de la réception d'ensemble, de l'ouverture continue vers d'autres horizons, de la qualité des phénomènes littéraires qui suscitaient l'intérêt et de leur diversité nationale, nous pouvons parler de la maturité, manifestée encore sous un autre aspect, de la culture roumaine de cette époque, de sa disponibilité à entrer en contact et en compétition avec d'autres cultures de ce monde.

Il est bien entendu que les échos de la littérature roumaine sont moins puissants; mais la valeur des écrivains roumains pénétrant dans le circuit international des biens artistiques, de même que l'intérêt accru manifesté par les étrangers envers l'art des mots en Roumanie constituent des facteurs devenus de plus en plus prégnants au fil des temps et qu'il convient donc de souligner. N'oublions pas qu'il s'agit là seulement de l'une des voies de contact de la littérature roumaine avec celles de l'étranger et que l'époque respective n'était pas aussi marquée que l'actuelle par la soif d'échanges culturels.

Tout ce qui vient d'être dit ne représente que quelques-unes des raisons qui nous permettent d'affirmer que nous avons devant nous un instrument de travail exceptionnel, tant pour les chercheurs roumains que pour ceux de l'étranger, qui disposent ainsi d'une source analytique — synthétisée et systématisée — d'informations aussi bien touchant leur propre littérature que concernant celles du monde entier. Voilà pourquoi j'estime qu'il faut saluer l'initiative de poursuivre ce travail, afin que l'ouvrage arrive à englober aussi les temps présents.

GEORGE MUNTEAN

La Civilisation de l'imprimerie

On peut constater ces dernières années une significative rentrée dans l'actualité des ouvrages consacrés aux problèmes d'histoire de la culture. C'est sous ce signe que vient de paraître aux éditions Eminescu le volume *Carte și tipar în societatea românească* (« Livre et imprimerie dans la société roumaine »), élaboré par deux chercheurs bien connues, Cornelia Papacostea Danielopolu et Lidia Demeny. L'ouvrage examine une série de phénomènes complexes de l'histoire de l'imprimerie et de la culture du livre au cours des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles et décrit l'évolution de l'édition en tant qu'institution, les relations entre le livre roumain et l'imprimerie grecque, la mentalité du public, les changements structuraux qui se produisent dans l'aire d'expansion des presses, la diversification des arts graphiques, la modification des rapports entre le livre religieux et celui laïc.

Les chercheurs présentent l'histoire du livre et de l'imprimerie en étroite liaison avec l'ensemble de la vie intellectuelle: les courants de la pensée, l'enseignement, la circulation des manuscrits, à travers une démarche unitaire, de synthèse, qui vise à une démonstration scientifique complexe et rigoureuse. L'ouvrage est le résultat d'une vaste perspective historique et culturelle et d'une solide spécialisation. Ce qui le recommande à l'attention des milieux restreints des spécialistes aussi bien qu'à celle d'un public plus large, intéressé par l'histoire de la culture. Les auteurs proposent des dissociations intéressantes et des comparaisons à même de relever ce qu'a apporté de nouveau, dans le domaine du livre, l'imprimerie du XVIIe siècle, ce grand siècle de culture par rapport à celui qui le précède, dans les relations entre la société et le livre imprimé, en ce qui concerne la langue, la création intellectuelle, les arts graphiques, les tirages, le mécénat. Les auteurs affirment que « l'examen du livre et de l'imprimerie du XVIIe siècle dévoile également un autre phénomène, essentiellement nouveau par rapport au siècle précédent, à savoir l'intensification de la circulation du livre roumain imprimé dans tous les territoires habités par les Roumains. »

L'ouvrage met en évidence les changements survenus, dans l'intervalle étudié, dans l'édition du livre aussi bien que dans la fonction sociale du livre. Le processus de laïcisation, la diversification thématique, la participation de nouvelles couches sociales à la réception, la diffusion et l'édition des livres y sont examinés. Sont analysés dans ce contexte les rapports entre le facteur politique et celui culturel, ce qui offre à la fois une vue d'ensemble et une plus exacte évaluation de certains phénomènes à caractère spécial. Par exemple, l'examen des rapports entre l'imprimerie grecque et les pays roumains se réfère non seulement à la matière restreinte des relations roumano-grecques, mais à tout un chapitre de l'histoire de la culture sud-est européenne.

L'un des chapitres les plus intéressants s'occupe de « L'unité de la langue, des origines et l'unité nationale des Roumains. La romanité et la tradition historique », tandis qu'un autre, tout aussi intéressant, est intitulé « La circulation du livre dans les pays roumains et dans le sud-est de l'Europe ». Le volume met donc sur le tapis nombre de problèmes d'histoire de la culture, proposant de remarquables contributions scientifiques et une vision synthétique, moderne et solidement argumentée, fondées sur une attrayante dynamique des idées et une rigoureuse organisation logique. L'ample information utilisée y jouit d'une sélection et d'une interprétation originales et compétentes, cependant que le style employé, dépourvu de pédantisme, clair, exact et expressif, confère au volume la qualité d'un événement dans le domaine de l'édition.

GHEORGHE BULUȚĂ

Le «Chevalier de la Triste Figure»

La critique de film de Romulus Rusan est une critique de confirmation et les incursions qu'il fait dans l'histoire plus ancienne ou plus récente du 7ème art ont le caractère d'une vérification de valeurs. Car « le film est la vie future de la vie même » — selon les termes employés par l'auteur dans son livre *Filmar* (publié aux éditions Eminescu) ce qui le fait déambuler dans le périmètre d'un art qui n'a pas encore connu son premier centenaire, afin, d'en identifier les repères stables. Partiellement, cela va de soi, car la démarche du prosateur et reporter Rusan ne vise par l'exhaustif. Pratiquement, il s'agit d'une opération de réévaluation subjective, d'une critique de validation, de consolidation. L'auteur de l'excellent mémorial de voyage *L'Amérique du Grayhound* ne pratique pas ce qu'il est convenu de nommer la critique de première instance, la critique de contact. Son plaisir de fréquentateur pasionné de la cinémathèque consiste à réécrire une histoire personnelle du cinéma ; à dresser — après avoir enlevé parfois la poussière déposée sur des bobines gisant dans les archives — un catalogue propre de titres et d'auteurs. A cet égard — et bien que l'auteur n'appartienne pas à la catégorie des passionnés de la démonstration, son style demeurant sobre, à tonalités graves et à accents contrôlés — son livre acquiert aussi une dimension élégamment polémique. Un livre de reconsidération ou, comme l'aurait dit le regretté poète Nichita Stănescu, « de relecture ». Certes, les essais, commentaires et chroniques que *Filmar* contient forment une anthologie cinématographique en premier lieu affective. Mais il n'en est pas moins vrai que Rusan voudrait présenter aussi une histoire objective du cinéma, ne fût-elle illustrée que par quelques échantillons. Une précision s'impose toutefois: Rusan n'a pas nourri l'ambition de remplir des « fiches de création » complètes, bourrées d'informations, ni des analyses exhaustives. D'ailleurs, sa posture d'essayiste l'excluait.

Il semble que *Filmar* soit né du désir de constater comment un art synthétique, le cinéma, si jeune comparativement à la littérature ou au théâtre, a réussi à concentrer jusqu'aux destinées mêmes des autres arts. Comment il a pu reforger dans son propre creuset « les expériences, polémiques, tentations, réussites, humiliations, échecs et trahisons » de tous les autres arts. Plus personne n'est surprise, d'ailleurs, de constater que le miracle du film en est arrivé à subjuguer des millions de personnes, en déroulant, sous leurs yeux, le « spectacle du devenir ». Rusan explique ce phénomène par le caractère *d'art condensé* du film, qui dispose de la capacité enviée de fournir ses « réponses bien plus prompte-

ment » que, disons, la littérature ou les arts plastiques. Il ne serait donc nullement hasardé de confier au septième art, du moins à cet égard, aussi le rôle de « pilote d'essai ». Le cinéma assume le risque de reproduire la vie même, de la remodeler, de la faire renaître. En l'analysant sous toutes les coutures, l'auteur aboutit à la conclusion que le cinéma est « le Chevalier de la triste figure » lui-même, « qui ne cesse d'avancer sur la crête qui sépare le sublime du ridicule. Il s'entête encore à poursuivre sa lutte avec la vie, plaçant devant elle, en toute candeur, un miroir gênant ».

Filmar (titre impossible !) est un livre issu d'un inaltérable dévouement intellectuel. Rusan croit au film qui « prolonge les états intellectuels » et pour lequel il se sert des affinités, et moins en celui qui décrit des « états d'âme ». Par conséquent, il établit un sommaire qui comprend des valeurs illustrant une longue période, depuis le film muet jusqu'aux coryphées actuels. Parmi les auteurs de presque 200 pellicules qui forment l'objet d'un commentaire émanant d'une optique personnelle, séduisante, figurent aussi bien John Ford que Fritz Lang, Murnau et Flaherty, Griffith et Abel Gance, Stroheim et Hitchcock, Chaplin et Einsenstein, Pabst et Cukor, Renoir et Renais, Clair et Iati, Chabrol et Truffaut, Godard et Costa Gavras, Lelouch et De Sica, Rossellini et Pasolini, Zaffirelli et Visconti, Antonioni et Fellini, Buñuel et Ingmar Bergman, Losey et Wells, John Huston et Wyler, Friedkin et Jerry Lewis, Woody Allen et Brook, Teshigahara et Schlesinger, Bo Widerberg et Bertolucci, Tchoukhraï et Batalov, Choukchine et Mihalkov-Kontchealovski, Nikita Mihalkov et Tarkovski, Kawalerowitch et Wajda, Zanussi et Milos Forman; et, au nombre des metteurs en scène roumains: Jean Georgescu et Victor Iliu, Liviu Ciulei et Iulian Mihu, Alexandru Tatos et Alexa Visarion, Iosif Demian et Mircea Daneliuc.

L'auteur se permet la liberté de choisir telle ou telle pellicule ou plusieurs, de se placer dans l'angle qu'il considère le plus propice et d'y fixer un filtre qui lui permettra de saisir le jeu des idées, l'évolution des sentiments, la substance problématique. Avec la rigueur et la probité de l'initié, Rusan esquisse une sorte de diagramme esthétique par la présentation de connexions, ressorts et suggestions touchant l'œuvre respective. Il le fait avec une passion à peine retenue et d'une allure ferme, aux intonations sûres. La pellicule en cause est assiégée de tous les côtés avec ardeur, systématiquement, en faisant manœuvrer comparativement concepts et filiations en vue d'éprouver leur résistance dans le temps. A chaque pas, surgissent des intuitions fertiles, des points de vue personnels, notre essayiste se refusant au schéma préétabli.

Cela est d'autant plus appréciable que l'œuvre est consacrée en général à des pellicules exponentielles: pellicules au sujet desquelles on a publié livres et études. Même lors qu'il se trouve en consensus avec la critique de spécialité, Rusan a toujours une réflexion originale à faire, après une (ou plusieurs) nouvelle « lecture » cinématographique. D'ailleurs, son contact avec les œuvres cinématographiques est loyal et non rhétorique. Après avoir identifié les points de résistance, les zones de « naturel », il se lance ensuite dans des digressions subtiles, formulées sur un ton expressif et catégorique. Avec méticulosité et professionalisme, Rusan décèle les tendances dominantes, les méandres, les échecs, les fluctuations ou les similitudes dans la création d'un metteur en scène, d'un courant, d'une décennie. Il est sensible aux mutations de conscience sociale et esthétique, à l'attitude des auteurs à l'égard de la problématique du jour et des réalités nationales, confrontant, arguments en main, les données du présent avec les facettes de la tradition. Ses incursions présentent également une saveur évocatrice, mais s'imposent surtout par l'exactitude de la communication, la décision des options et par des rédactions plus d'une fois remarquables. L'écrivain a un programme clair et émet ses affirmations d'une manière originale et passionnante, en des phrases lapidaires, flexibles, d'une tension soutenue. *Filmar* demeure un livre vivant et d'un orgueil décent. Pratiquant une critique de validation des valeurs, Romulus Rusan n'en fait pas moins preuve d'une critique d'un militantisme robuste, très actuelle, qui honore ce « Chevalier de la triste figure » qu'est le film.

VLADIMIR UDRESCU

Nouvelles parutions

OUVRAGES ORIGINAUX

● vers

● BACOVIA, George: *Versuri și proză* (Vers et prose), édition, tableau chronologique, notes, repères critiques et bibliographie d'Ion Nistor, préface de Mircea Anghelescu, IIe édition, revue et complétée, Collection « Lyceum », éd. Albatros ● BODEA, George: *Pămînt de Bucovina* (Terre de Bucovine), éd. Junimea ● CĂRTĂRESCU, Mircea: *Totul* (Tout), éd. Cartea Românească ● CRUCEANU, Mihail: *Poeme* (Poèmes), éd. Minerva ● DRAGOȘ, Elena: *Povestește-mi despre tine* (Raconte-moi ce que tu fais), éd. Ion Creangă ● DUȚESCU, Mihai: *Autoportret* (Autoportrait), éd. Eminescu ● GĂNESCU, Mihail: *Romanițe* (Fleurs de camomille), éd. Junimea ● GOGA, Octavian: *Poezii / Poésies*, édition bilingue roumano-française traductions d'Olga Galațanu, préface d'Ion Dodu Bălan, éd. Minerva ● GORUNESCU, Valeriu: *Tentația cheilor* (La Tentation des clés), éd. Cartea Românească ● IUGA, Nora: *Piața cerului* (La Place du ciel), vers et prose, éd. Cartea Românească ● MAIORESCU, George Toma: *Poeme* (Poèmes), éd. Eminescu ● MUGUR, Florin: *Spectacolul amînat* (Le Spectacle différé), éd, Cartea Românească ● PETRESCU, Camil: *Versuri. Nuvele* (Vers. Nouvelles), postface et bibliographie d'Ion Cristoiu, série « Arcade », éd. Minerva ● TOMESCU, Viorica: *Trei pe față, trei pe dos* (Trois à l'endroit, trois à l'envers), illustrations de Doina Botez, éd. Ion Creangă ● ZĂINESCU, A. I.: *Poeme* (Poèmes), éd. Cartea Românească

● prose, théâtre

● AGÂRBICEANU, Ion: *Strigoiul* (Le Revenant), roman, édition établie par G. Pienescu, repères historiques-littéraires de Mihai Dascal, série « Patrimoniu », éd. Minerva. ANDREIȚĂ, Ion: *Secante de omenie* (Sécantes d'humanité), reportages, Éditions Militaires ● BÂRZAN, Haralambie: *Partea nevăzută a zilei de mîine* (La Partie invisible de l'avenir), roman, Collection « Sfinx », Éditions Militaires ● BLAGA, Lucian: *Opere, 3 (teatru)* (OEuvres, 3, théâtre), édition critique et étude introductive de George Gană, série « Ediții critice », éd. Minerva ● BRĂESCU, Gh.: *Toasturi cazone* (Toasts de caserne), édition, tableau chronologique et chrestomathie critique de Simion Mioc, illustrations de Gabriel Kazinczy, éd. Facla ● CONSTANTINESCU, Mircea: *Aleargă pentru viața ta* (Cours pour ta vie), roman, éd. Albatros ● DUMITRESCU-BEGU, Angela: *Marama Cosînzenei* (Le Voile de la Cosînzeana), contes, éd. Ion Creangă ● HAȘA, Gligor: *Septembrie cu măști* (Septembre aux masques), roman, Collection « Clepsidra », éd. Eminescu ● LUSTIG, Adrian: *Legea timidității universale* (La Loi de la timidité universelle), récits, éd. Eminescu ● MATALĂ, Dumitru: *Trei călătorii* (Trois voyages), récits, éd. Eminescu ● NEAGU BASARAB, Mihai: *La « Gura leului »* (À « Gura leului »), théâtre, éd. Cartea Românească, ● POPESCU, Dumitru: *Vitralii incolore* (Vitraux incolores), roman, éd. Eminescu ● POPOVICI, Martha: *Convorbiri cu Zeno Vancea* (Entretiens avec Zeno Vancea), Éditions Musicales ● REBREANU, Vasile: *Mireasmă și suspin* (Parfum et soupir), roman, éd. Dacia ● SADOVEANU, Ion Marin: *Scrieri* (Écrits), vol. III, textes choisis, établis, notes et commentaires d'Ion Oprișan, Collection « Scriitori români », éd. Minerva ● SAVIN, Viorel: *Jocul de dincolo de ploaie* (Le Jeu d'au-delà de la pluie), théâtre, éd. Junimea ● SIMIONESCU, Mircea Horia: *Licitația* (La Vente aux enchères), roman, éd. Albatros ● SLAPAC, Florin: *Matei și Eva* (Mathieu et Ève), roman, éd. Dacia. ● STROCHI, Lucian: *Penultima partidă de*

zaruri (L'avant-dernière partie de dés), récits, éd. Cartea Românească ● ȘERBĂNESCU, Mircea: *Fîntînă cu apă vie* (Fontaine de Jouvence), roman, éd. Facla ● ȘERBU, Valentin: *La iarbă verde* (Pique-nique sur l'herbe), proses, éd. Cartea Românească ● ȘTEFANACHE, Corneliu: *Drumuri de fum* (Chemins de fumée), roman, éd. Junimea ● TUDORAN, Pompiliu:' *În slujba domniei* (Au service de la couronne), roman, éd. Junimea ● ȚIC, Nicolae: *Intermediarii* (Les Intermédiaires), roman, éd. Cartea Românească ● ȚOPA, Tudor: *Punte* (Pont) roman, éd. Cartea Românească ● VALJAN, I.: *Generația de sacrificiu* (La Génération sacrifiée), théâtre, édition de Despina Valjan et Ion Potopin, préface et addenda d'Ion Potopin, éd. Minerva.

● études, essais

● BERNEA, Ernest: *Cadre ale gîndirii populare românești* (Repères de la pensée populaire roumaine), contributions à la représentation de l'espace, du temps et de la causalité, avec une postface d'Ovidiu Bârlea, série « Critică, Eseuri », éd. Cartea Românească ● BORDA, Valentin: *Călători și exploratoti români* (Voyageurs et explorateurs roumains), éd. Sport-Tourisme ● BRĂDĂȚEANU, Virgil: *Titani ai Renașterii* (Titans de la Renaissance), éd. Junimea ● COROIU, Constantin: *Dialog în actualitate* (Dialogue dans l'actualité), essais et commentaires littéraires, éd. Junimea ● DIMA, Romus: *Organizarea politică a țărănimii* (L'Organisation politique de la paysannerie — fin du XIXe-début du XXe siècles), Éditions Scientifiques et Encyclopédiques ● DROGEANU, Paul: *Practica fericirii* (La Pratique du bonheur — Fragments relatifs aux fêtes), série « Sinteze », éd. Eminescu ● ERDEI, Gustav: *Reflectare și conștiință* (Réflexion et conscience — Contributions à l'élaboration d'une théorie ontologique sur la réflexion, éd. Facla ● HANȚĂ, Al.: *Idei și forme literare pînă la Titu Maiorescu* (Idées et formes littéraires jusqu'à Titu Maiorescu), éd. Minerva ● IORGA, Nicolae: *Locul românilor în istoria universală* (La Place des Roumains dans l'histoire universelle), édition réalisée par Radu Constantinescu, Editions Scientifiques et Encyclopédiques; *Istoria lui Stefan cel Mare* (Histoire d'Étienne le Grand), édition réalisée par Victor Iova, préface de Manole Neagoe, Collection « Coloumna », Éditions Militaires ● LAPEDATU, Alexandru: *Scrieri alese. Articole. Cuvîntări. Amintiri* (Écrits choisis. Articles. Discours. Souvenirs), édition, préface, notes et commentaires d'Ioan Opriș, série « Restituiri », éd. Dacia ● MARCEA, Pompiliu: *Atitudini critice* (Attitudes critiques), série « Critică. Eseuri », éd. Cartea Românească ● MIHAI, Gheorghe, PAPAGHIUC, Ștefan: *Încercări asupra argumentării* (Essais sur l'argumentation), Collection « Humanitas », éd. Junimea ● NICOLAU, Edmond: *Ingineria cunoașterii* (L'Ingénierie de la connaissance), éd. Albatros ● PAPU, Edgar: *La Poésie d'Eminescu*, traduit en français par Claude Dignoire, Éditions Scientifiques et Encyclopédiques ● PÂRVU, Ilie: *Infinitul și infinitatea lumii* (L'Infini et l'infinité du monde — étude épistémologique), Éditions Politiques ● ROSETTI, Al.: *Cîteva precizări asupra literaturii române* (Quelques précisions sur la littérature roumaine), deuxième édition revue et complétée, éd. Eminescu ● STOENESCU, Gineta: *Euritmia, formă artistică de exprimare* (L'Eurythmie, forme artistique d'expression), éd. Sport-Tourisme ● TODORAN, Eugen: *Lucian Blaga. Mitul dramatic* (Lucian Blaga, Le Mythe dramatique), éd. Junimea ● VATAMANIUC, D.: *Publicistica lui Eminescu 1870—1877* (Les écrits journalistiques d'Eminescu), Collection « Eminesciana » (Histoire des Roumains de la Dacie Trajane), IVe édition, vol. I, texte établi, notes, commentaires, postface et indices de V. Mihăilescu-Bîrliba, préface et étude introductive d'Al. Zub, Editions Scientifiques et Encyclopédiques ● ZAMFIRESCU, Vasile Dem.: *Intre logica inimii și logica minții* (Entre la logique du cœur et la logique de la raison — Essais d'herméneutique), avant-propos de Constantin Noica, série « Critică. Eseuri », éd. Cartea Românească

TRADUCTIONS

● BALZAC, Honoré de: *Adio. Massimilla Doni. Sarrasine. Secretele prințesei de Cadignan* (Adieu. Massimilla Doni. Sarrasine. Les Secrets de la princesse de Cadignan), récits, traduits en roumain par Elis Bușneag, Collection « Romanul de dragoste », éd. Eminescu ● NOAILLES, Anna BRÂNCOVEANU DE: *Cartea vieții mele* (Le Livre de ma vie); PROUST, Marcel:, *Scrisori către Anna Brâncoveanu de Noailles* (Lettres à Anne Brancovan de Noailles), argument, chronologie et version roumaine de Virgil Bulat, Collection « Memorii, corespondență jurnale », éd. Univers ● CAO E: *Visul din pavilionul roșu* (Le Rêve du pavillon rouge), traduit du vieux chinois par Ileana Hogea-Velișcu, éd. Univers ● DE COSTER, Charles: *Legenda și întîmplările vitejești, vesele și glorioase ale lui Ulenspiegel și Lamme Goedzak în ținuturile Flandrei și aiurea* (La Légende de Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs), traduit du français par Ioachim Botez, collection « Clasicii literaturii universale », éd. Univers ● CONAN DOYLE, Arthur: *O lume dispărută* (Un monde disparu), traduit de l'anglais par Otilia Cazimir, Collection « Biblioteca pentru toți copiii », éd. Ion Creangă ● GERNET, Jacques: *Lumea chineză* (Le Monde chinois), vol. I—II, traduit du français par Șerban Stati et Romulus Ioan Budura, avant-propos et notes de Romulus Ioan Budura, Collection « Biblioteca de artă », série « Arte și civilizații », éd. Meridiane ● GISSING, George: *Thyrza*, roman, traduit de l'anglais par Bianca Zamfirescu, préface de Ștefan Stoenescu, Collection « Clasicii literaturii universale », éd. Univers ● LI Ruzhen: *Flori în oglindă* (Fleurs dans le miroir), roman, traduit du chinois et notes par Gabriela Vlădescu, avant-propos de Constantin Lupescu, éd. Univers ● ROLLAND, Romain: *Jean-Christophe*, roman, vol. I—III, traduit du français par Oscar Lemnaru, Éditions Musicales ● SALAN, Abdus: *Stiința, bun al întregii omeniri* (La Science, bien de toute l'humanité), traduction de l'anglais, choix de textes et notes de Gheorghe Straton, préface d'Ioan Ursu, postface de Marin Ivașcu, Collection « Idei contemporane », Éditions Politiques ● SAMONÀ, Carmelo *Frații* (Les Frères), roman, traduction de l'italien et préface de Anca Giurescu, éd. Univers ● SHAKESPEARE: *Opere complete* (Œuvres complètes), vol. 4 (Henry IV; Beaucoup de bruit pour rien; Henry V; Les Joyeuses Commères de Windsor), traductions de Dan Duțescu, Leon D. Levițchi, Ioan Vinea, Vlaicu Bârna, édition et commentaires de Leon D. Levițchi, notes de Virgiliu Ștefănescu-Drăgănești, éd. Univers ● ZAIUNCIKOVSKI, Iuri: *Cînd încărunțesc tinerii* (Lorsque les jeunes grisonnent), contes, traduits du russe par Alexandra Nicolescu, avant-propos de Constantin Chiriță, Éditions Militaires

MIHAI SCHWEFFER

NOS COLLABORATEURS

ALEXANDRU TĂNASE (n 1923). Docteur en philosophie, professeur d'université, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la R.S.R., membre de la F.I.S.P. Études de philosophie de la culture dans les volumes: *Introduction à la philosophie de la culture* (édition revue — 1975), *Culture et humanisme* (1975), *Culture et civilisation* (1977), *Lucian Blaga — le philosophe poète, le poète philosophe* 1978), *Essais de philosophie de la littérature et de l'art* (1980), *Réalité et connaissance en histoire* (1980, en collaboration), *Une histoire de la culture universelle à travers les chefs-d'œuvre* (tome I 1984), *La Philosophie en tant que poesis ou le dialogue des arts* (1985).

CONSTANTIN I. TURCU (n.1930), licencié en histoire de l'Université de Bucarest. Auteur d'études d'histoire de la diplomatie roumaine et des relations internationales. Principaux ouvrages: *Nicolae Titulescu. Documents diplomatiques* (en collab. 1967), *La Roumanie et l'Amérique latine* (en collab. 1970), *Mihail Kogălniceanu. Documents diplomatiques* (en collab. 1972), *L'Indépendance de la Roumanie. Documents diplomatiques* (en collab. 1978), *Nicolae Titulescu dans l'univers de la diplomatie de la paix* (en collab. 1984).

VALENTIN SILVESTRU (n. 1924), prosateur, critique et historien du théâtre, dramaturge, chef de section à l'hebdomadaire « *Romînia literară* ». Voir aussi la « *Revue Roumaine* » nº 5/1985.

ILEANA BERLOGEA, critique de théâtre, professeur d'histoire du théâtre universel à l'Institut d'art théâtral et cinématographique « I. L. Caragiale » de Bucarest. Voir aussi la « *Revue Roumaine* » nº 5/1985.

LAURENȚIU ULICI (n. 1943), critique littéraire, rédacteur à l'hebdomadaire culturel « *Contemporanul* ».

NATALIA STANCU critique de théâtre et de film du quotidien « *Scînteia* ».

MIRUNA IONESCU critique de théâtre du quotidien « Scînteia tineretului ».

DANA DUMA, licenciée de la section de théâtrologie-filmologie de l'Institut d'art théâtral et cinématographique « I. L. Caragiale » de Bucarest. A publié le volume *Les Autoportraits du film* (1983), collabore aux publications « *Cinema* », « *Comtemporanul* », « *Scînteia tineretului* », « *Amfiteatru* », « *Film roumain* », « *Romînia literară* » etc.

Pour vous abonner à la

REVUE ROUMAINE

adressez-vous à ROMPRESFILATELIA, Sectorul Export-Import Presă B.P. 12—201, télex 10376 prsfir, Bucarest — Roumanie, Calea Griviței nr. 64—66

ou aux correspondants de ROMPRESFILATELIA à l'étranger:

● **ALBANIE:** Entreprise du Livre et du Film, Tirana ● **R. D. ALLEMANDE:** Buchexport, Leninstraße 16, Leipzig 701 ● **R. F. D'ALLEMAGNE:** Kubon & Sagner — P.O.B. 34.01.08, 8 München 34; W. E. Saarbach — 5 Köln 1, P.O.B. 101.610; Otto Harrassowitz, 6200 Wiesbaden, P.O.B. 2929; Lange & Springer D-1000 Berlin 33, Heidelberger Platz 3, West-Berlin; Buchhandlung Albert Müller, P.O.B. 165, Epplestraße 19, D-7000 Stuttgart 70 ● **ARGENTINE:** Libreria Hachette S.A. — Rivadavia 789/45 (RC), Buenos Aires ● **AUSTRALIE:** The James Bennett Group, 4 Collaroy Street, Collaroy N.S.W. 2097 ● **AUTRICHE:** Globus, A. 1206, Höchstädtplatz 3, Wien; Buchhandlung Gerold & Co. Graben 31, A-1011 Wien ● **BELGIQUE:** Office International de Librairie, 30, Avenue Marnix, 1050 Bruxelles ● **BULGARIE:** Hemus — Boul. Russky 6, Sofia ● **CANADA:** Metropolitan News Agency Inc., 1248 Peel Street (Corner St. Catherine) Montreal — 119-Québec ● **R.P. de CHINE:** China National Publications Import Corporation, P.O.B. 88 Beijing ● **R.P. de CORÉE:** Chulpanmul — Phenian ● **COTE D'IVOIRE:** Agence Ivorienne Hachette — B.P. 9253 route des 220 Logements, Abidjan ● **CUBA:** Ediciones Cubanas, Empresa de Comercio Exterior de Publicación OBISPO 461, La Habana ● **DANEMARK:** Mungsgaard, Norregade 6, Copenhague K ● **ESPAGNE:** Marcial Pons, Bárbara de Braganza, Madrid 4; Díaz de Santos, Lagasca 95, Madrid 6; Díaz de Santos, Calle Balmes 417—419, Barcelona 22 ● **EQUADOR:** Muñoz Hermanos S.A. General Aguirre 178 y de Agosto, Apartado 3023, Quito ● **ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE:** Fam Book Service, 69 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003; Ebsco — Subscription Service, P.O.B. 1943, Birmingham Alabama 35201; Read More Publications Inc., 140 Cedar Street, New York, N.Y. 10006; F.W. Faxon Company Inc., 15 Southwest Park, Westwood 020090; Haventa Ltd. — P.O.B. South Harpswell 11, Maine 04079 ● **ÉGYPTE:** Al Ahram, Al Galaa Street, Cairo ● **FINLANDE:** Akateeminen Kirjakauppa, P.O.B. 128, S.F. 00101, Helsinki 10 ● **FRANCE:** Hachette — 58, rue Jean-Bleuzen, F. 92170 Vanves; Dawson-France S.A. Service Librairie, B.P. 40, 91121 Palaiseau; Offilib — 48, rue Gay-Lussac, 75 Paris ● **GRÈCE:** John Mihalopoulos & Son, 75 Hermou Street, P.O.B. 73 Thessaloniki; Janina University, Faculty of History, Janina; Kostarakis Brothers, 2 Hippokratous Street, Athens 143; ● **HONGRIE:** Kultura, P.O.B. 149, Budapest 62 ● **ISRAEL:** Lepac — 15, Rambam Street, P.O.B. 1136 Tel-Aviv ● **ITALIE:** Messaggerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123 Milano ● **LIBAN:** Messagerie du Moyen Orient de la Presse et du Livre, Beyrouth ● **MAROC:** Sochepress Angle, rues Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683 — Casablanca ● **MONGOLIE:** Ulan Bator Central Post Bureau Pechaty ● **NORVÈGE:** Tiedsskrift Sentralen — Karl Johangt. 41—43, Oslo 1 ● **PAYS-BAS:** Swets & Zeitlinger — 347 Heereweg, Lisse; Martinus Nijhoff — Lange Voorhout 9—11, P.O.B. 269, Den Haag 2076; Meulenhoff, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197 ● **POLOGNE:** Ars Polona, Warszawa, Krakowskie Przedsmiescie 7 ● **PÉROU:** Librería y Distribuidora Sigle S.A. Jirón Trujillo 222 Rimao, Apartado 5872, Lima ● **PORTUGAL:** Central Distribuidora Librería, 57 Av. Santos Dumond, 4 Lisabona 1 ● **ROYAUME-UNI:** Collet's Holding Ltd. — Denington Estate, Wellingborough Northants NN. 82 Q 5; Hachette Gotch Ltd., Gotch House — 20 St. Bride Street, London EC. 4 A BJ ● **SUÈDE:** C.E. Fritzes, Fredsgatan 2, 10327 Stockholm 16; Almqvist & Wiksell — S 101—20 Stockholm ● **SUISSE:** Pinkus & Cie., Froschaugasse 7, 8001 Zürich; Schweizer Buchzentrum — 4600 Olten, Amthausquai 23; Schmidt Ag. — Seevogelstraße 34, 4002 Basel; Karger Libri — Petersgraben 31, CH 4011, Basel ● **TCHÉCOSLOVAQUIE:** Artia — We Smeckach 30, Praha 1; Slovart — Gottwaldove nam 805, 32 Bratislava ● **U.R.S.S.:** Mejdunarodnaia Kniga — Moscou G-200 ● **VIETNAM:** Phong Phaf Hann Bao/Chi; 17 Dihh Lâ, Hanoi ● **VENEZUELA:** Sorocaima — Av. Francisco de Miranda 114 (Frente al Correo de Chacao), Caracas 106 ● **YOUGOSLAVIE:** Yougoslovenska Kniga — P.O.B. 36, Beograd; Prosveta — Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555; Forum — Novisad, Ivo Misica, P.O.B. 206.

43 434

Imprimée à l'Entreprise polygraphique «Arta Grafică», Calea Serban Vodă no 133—135, Bucarest—Roumanie